

Coperta: DONE STAN Redactor: GABRIEL-FLORIN MATEI Redactor artistic: VASILE SOCOLIU

Toate drepturile asupra acestei versiuni

aparțin Editurii UNIVERS 79739 București. Piața Presei Libere nr. 1.

•

Mihai Gramatopol

MOIRA, MYTHOS, DRAMA

editura univers

București, 2000

ISBN 973-34-0743-7

Memoriei profesorului ARAMFRENKIAN

Mihail Gramatopol s-a născut la Sibiu. în anul 1937 - 14 februarie și a fost înmormântat la „Sfânta Treime”, în Scheii **Brașovului**, în 1998 - 31 martie. Fiul lui Panait Gramatopol și al Ioanei (n. Maican) își face studiile liceale la „Gheorghe Lazăr” și „Mihai Viteazul” în București (absolvent în 1954). Este licențiat al Facultății de Filologie, secția Limbi clasice, a Universității din București (1959) și doctor în științe istorice cu teza *Pietrele gravate din colecția Cabinetului Numismatic al Academiei R. S. România* (1977). Șef de secție la Muzeul de Arheologie din Constanța (1961-1962); cercetător științific la Academie, la Institutul de Istoria Artei; din 1975 la Direcția Patrimoniului Național, din 1990 revine la Institutul de Istoria Artei. Profesor doctor docent. Din 1980, membru al Uniunii Scriitorilor. S-a ocupat de aproape toate aspectele culturii și istoriei lumii greco-romane: numismatică, epigrafie, glicptică, arte miniturale, istoria artei antice, filosofie.

CUVÂNT ÎNAINTE

*Paginile acestui volum se străduiesc să înfățișeze poezia tragică ateniană într-o dublă perspectivă, a rezonanței pe care va fi avut-o, după câte ne putem da seama, în sufletele contemporanilor **lui** Eschil și Sofocle și a ecoului în conștiința umanității moderne.*

Pentru o cât mai exactă conturare a celor ce ne-am propus, am încercat să situăm fenomenul literar respectiv în ambianța istorică, socială și artistică a vremii în care s-a manifestat. De aceea capitolele care se succed, și uneori ordonarea materialului în cadrul acestora, nu sunt ținute a urma o înlănțuire demonstrativă din aproape în aproape, ci, dimpotrivă, caută să înconjoare din diferite orizonturi, cu precauție, o realitate care, datorită mulțimii veacurilor, se lasă greu surprinsă.

Imensei literaturi exegetice am crezut necesar să-i acordăm cuvenita însemnătate ca parte integrantă a receptării tragediei attice în vremurile apropiate nouă. Din această pricină nu am putut atenua caracterul enciclopedic al unor pagini al căror rost poate să nu pară pe de-a-ntregul inutil tuturor cititorilor.

Mulțumirile noastre se îndreaptă către d. prof. Edgar Papu, care a avut

bunăvoința să citească manuscrisul lucrării și să ne propună unele adăugiri și amendări.

M. G.

Noiembrie, 1968

ABREVIAȚIUNI

A.J.A. American Journal of Archaeology.

B. CE Bulletin de correspondance hellenique.

J.H.S. Journal of Hellenic Studies.

R.E.G. Revue des études grecques. . ■

Traducerile cuprinse în text din *Poetica* aparțin lui D.M. Pippidi, iar cele din *Tratatul despre stil* al lui Demetrios și *Despre sublim* al lui Pseudo-Longinos aparțin lui CI. Balmuș.

INTRODUCERE

Ocupându-ne de tragedia attică a veacului al cincilea va trebui să avem în primul rând în vedere perioada a cărei oglindă filosofică este și care marchează un loc de seamă în istoria dezvoltării ideilor în Antichitate. Acest răstimp se întinde de la sfârșitul Războaielor persane până la intrarea lui Lysandru în Pireu la 22 aprilie 404, ca urmare a totalei dependențe a Atenei de liga în fruntea căreia se afla Sparta la terminarea Războiului peloponesiac.

S-a spus de atâtea ori, și nu cu totul lipsit de oarecare temei, că frământările provocate de Războaiele medice în bazinul egeean și în Grecia continentală au avut de fapt o însemnătate limitată în peisajul istoriei universale și că, datorită câtorva scriitori de talent ai grecilor, aceste evenimente au ajuns posterității într-o formă exagerată față de importanța lor reală. Această opinie este numai într-un fel de reținut, și anume în sensul în care întreaga istorie a Greciei, a unei regiuni geografice restrânse și sărace ca bogăție a solului și a subsolului, a răzbătut prin secole și a rămas în memoria altor popoare ale Antichității grație luptelor nesfârșite pe care comunitățile de aceeași factură etnică le purtau între ele, situate fiind într-o zonă în care se încrucișau marile căi comerciale și de interese a trei continente. Fără îndoială că pentru istoria Persiei expedițiile pe care Darius și Xerxes le-au făcut împotriva Eladei au însemnat niște nereușite intervenții la extremitatea occidentală a imperiului, mai puțin chiar decât tulburările pe care Egiptul, țară întinsă și bogată, le putea provoca tronului și visteriei Marelui Rege. Pentru civilizația greacă și pentru civilizația europeană, al cărei act de naștere este, repercutată în perspectiva secolelor, înfrângerea Persiei apare necesară, ba chiar inevitabilă. Căci dacă stăpânirea Ahemenizilor a strâns sub puterea ei popoarele domesticite de milenii ale Asiei și Africii, trecându-le de sub biciul despoților autohtoni sub cel al unui unic suveran, ea nu putea însă cuprinde sub umbra-i uniformizantă pe cei pe care nici limba, nici credințele, nici obiceiurile comune nu i-au făcut să accepte conducerea nici unuia dintre ei. De bună seamă că Darius a văzut clar aceasta când, reafirmându-și puterea până la capătul firesc al pământului

10

Moiră, mythos, drama

Asiei dinspre mare. ocupat de cetățile grecilor ionieni, le dădu acestora libertatea să se organizeze singuri, recunoscându-i ca o altă lume adusă de valurile mării pe pământul unde domneau de veci legile Asiei. Incursiunile pe care el și urmașul său le-au făcut în Grecia vor fi fost în mentalitatea persană expediții de pedepsire vizând două cetăți, Atena și Sparta, pentru ajutorul pe care cea dintâi îl dădu revoltei ionienilor. Ridicarea Persiei distruge legăturile tradiționale pe care Grecia le avea cu Orientul filoeleu, cu Libya și cu Egiptul, iar pe măsură ce aceste state cad în stăpânirea noului popor

puternic, se profilează mai net iminența conflictului. Într-o viziune generală, este mai degrabă o luare de contact realizată prin arme. deoarece stăpânul de recentă dată al Asiei se găsea cu arma în mână și înțelegea să-și cunoască vecinii prin intermediul ei. Dovadă faptul că niciodată după Salamina, Marelui Rege nu i-a mai trecut prin cap să ocupe Grecia, deși prezența sa financiară și diplomatică în treburile grecești este continuă, iar prilejuri să-și pună în practică un astfel de plan ar fi avut destule. Poate că Cyrus nu s-ar fi hotărât după ocuparea Libyei, pe la mijlocul veacului al șaselea î.Hr., să ocupe și cetățile grecești de pe coasta Asiei Mici, dacă nu ar fi izbucnit în fostul stat al lui Ciresus o revoltă instigată de Pactyas. Ionienii erau o masă nesigură care oricând putea balansa în favoarea vreunei provincii răsculate astfel că Cyrus se hotărî să-i aducă la ascultare deschizând în același timp ferestrele Asiei către Marea Egee. Revolta care cuprinse Ionia după mai bine de patra decenii de suzeranitate persană porni din cetatea cea mai de seamă a lumii grecești orientale, Miletul. Sub aspectul unei aventuri în care erau țesute în bună parte interese personale, strigătul de alarmă dat de Histiaios și Aristagoras era în realitate rezultatul unei îndelungi stăpâniri a răbdării pe care întreprinzătorul spirit grecesc, constructiv și practic, era obligat să și-o educe în ritmul despotoc de lent al vieții într-o monarhie orientală. Amenințate de puhoiul armatelor persane, de dezbinarea caracteristică vieții politice elene, orașele grecești, în frunte cu Miletul, cer ajutor Atenei și Spartei, ele însele slăbite de adversități în propriile lor relații exterioare. Atena, generoasă, pune la dispoziție douăzeci de trireme, la care Eritreia adaugă încă cinci, la aceasta reducându-se ajutorul pe care răsculații îl așteptau înfrigați. Miletul este asediat, dar răsculații, pentru a crea o diversivune, asediază și incendiază, cu aju-

Introducere

11

torul hopliților atenieni, Sardesul. Aici, se pare, în cenușa templului Cybelei de la Sardes, vestit în toată Asia Mică. clocește motivul incendierii Atenei și a Acropolei. Revolta Ioniei este înfrântă, iar orașul care îndrăznise cel dintâi să ridice capul și să se așeze în fruntea răsculaților este ras în 494 de pe fața pământului. Distrugerea Miletului înseamnă o rană adâncă în conștiința greacă, curios mecanism care funcționează mai mult retrospectiv, înregistrând faptele consumate în activul celor viitoare. Lacrimile pe care tragedia lui Frinicos le stoarse publicului atenian spălară ca un torent preponderența oligarhiei în conducerea treburilor cetății, aducând la putere pe partizanii lui Clistene. îngrijorarea lor crește cu atât mai mult cu cât armatele de pedepsire persane înaintează prin Tracia și Macedonia, dublate fiind de o flotă. într-o noapte, o semintie a Peninsulei atacă pe persi care erau nepregătiți, ucide un mare număr dintre ei și rănește pe șeful expediției, Mardonius. în același timp, flota care încerca să depășească Muntele Atos este surprinsă de o furtună cumplită și scufundată. Imperiul nu suferă și nici nu se impresionează de cei peste douăzeci de mii de oameni pieriți în valuri. Preparativele încep din nou, cu mai multă ardoare. Norii sunt și mai întunecați, armata persană purtând dorința sporită de răzbunare, înnoită de recentul dezastru și de incitățile îndelungate ale lui Hippias pisis-tratidul, întors cu gânduri de răfuială pentru cetatea care-l alungase. Salvarea cetății este Miltiade, omul zilei, ales strateg cu sprijinul Partidului democrat. Fostul tiran din Chersonesos, care după căderea Miletului se refugiază la Atena aducându-i în dar stăpânirea insulelor Lemnos și Imbros, este o inteligență practică remarcabilă, un spirit organizator și prompt în a lua hotărâri pe măsura situațiilor create. Cereri de întărire sunt trimise la Sparta, care însă întârzie a le da, din motive religioase, înainte de a fi lună plină. Forța persană ancorează în acea toamnă a anului 490 în fața plajei câmpiei Marathonului, organizându-și un cap de pod și așteptând semnele trădării ce avea să deschidă porțile Atenei invadatorilor pe când armata greacă se afla pe câmpul de luptă. în timp ce reîmbarcarea trupelor persane atinsese un stadiu avansat, restul trupelor rămase pe plajă pornesc la atac pentru a încerca o înfrângere totală. Peste 6 000 de persi rămân pe câmpul de luptă, în timp ce de partea grecilor pierderile sunt minime. Datis și Artafrenes ocolesc cu flota capul Sunion și acostează la Faleron.

12

Moiră, mythos, drama

Aflându-se încă pe mare, de pe înălțimile Pentelicului strălucește un scut, semn că trădătorii din cetate erau pregătiți să deschidă perșilor porțile. Strategii greci însă, printr-un marș forțat, ajung în câmpia attică la puțină vreme după ce corăbiile persane

atinseseră țărmul. Perspectiva unui nou contact cu infanteria greacă li se păru de temut perșilor care renunțară la ocuparea Atenei și-și îndreptară prorele spre coasta Asiei Mici. Marathonul a fost incontestabil o mare victorie, fără să fi fost însă o mare bătălie. El a însemnat pentru greci o aventuroasă luare de contact cu inamicul, iar pentru perși, convinși de reala lor superioritate materială, un nou eșec, infinit mai puțin important decât dezastrul naval din 492 de sub stâncile Muntelui Atos. Perioada de zece ani care urmează înseamnă pentru amândouă părțile beligerante un răgaz acordat pregătirii minuțioase și intense. Miltiade, aventurierul ireductibil, corsarul sigur pe loviturile sale, reușește să smulgă Adunării 70 de corăbii pentru o expediție iluzorie împotriva Părosului. Întors cu mâinile goale la Faleron, grav rănit în asediul nereușit, eroul de la Marathon moare înainte de a se executa amenda hotărâtă prin procesul ce i se deschisese. Xerxes, fiul și urmașul la tron al lui Darius, înțelege să dubleze campania militară de o vastă ofensivă politică ce avea să strângă ca într-un clește pe principalii săi adversari, Atena și Sparta. De aceea primul gând i se îndreaptă acum către ațâțarea dușmanului ereditar al lumii grecești occidentale, Cartagina. Preparativele strategice sunt și ele pe măsura țelului regal. Fenicienilor și egiptenilor li se dădu în grijă construirea unui pod peste Helespont, între Abydos și promontoriul situat între Sestos și Madytos; o furtună distrugându-l, samianul Harpalos împreună cu armata persană construî un altul în același loc. Istmul Acte de la Muntele Atos a fost tăiat de un canal larg cât să poată trece două trireme, pentru a se evita dezastrul din 492. Planul lui Xerxes se baza pe forța numerică covârșitoare și pe activitatea diplomatică ce avea să izoleze Grecia occidentală, angrenată în conflictele ei cartagineze, și să o împiedice a face cauză și rezistență comună cu alianța panhelenă condusă de Atena și Sparta. Pregătirile Atenei în acest răstimp sunt și ele pe măsura puhoiului ce i se ridică împotriva. Mai întâi trebuia aranjată chestiunea politică. După dispariția lui Miltiade, personajele de primă mână sunt Xantippos și Aristide a căror luptă reciprocă pentru întâietate sili Adunarea să-i ostracizeze. Legea ostracismului

Introducere

13

funcționează în această perioadă ca instrumentul cel mai nimerit pentru a pregăti baza politică a victoriei de la Salamina. Temistocle, obscur ca naștere față de noblețea lui Xantippos și Aristide, își pregătește o platformă politică importantă înfățișându-se ca omul zilei. În adevăr, există anumite momente care cer anumiți oameni; fără a fi un politician de combinații și speculații, Temistocle avu o idee de geniu pe care știu să o facă să prizeze în Adunare, aceea de a pregăti Atenei o flotă de război capabilă să o transforme dintr-o putere terestră de mână a doua în cea mai mare cetate maritimă a Antichității. Argumentul-cheie în hotărâtoarea schimbare de optică a fost nu atât dușmanul persan care amenința în viitorul apropiat cetatea, cât lipsa grâului. Cu alte cuvinte, un inamic putea juca Atena la sute de kilometri de teritoriul ei prin tăierea aprovizionării cu cereale, fie dinspre Marea Neagră, fie prin intermediul Cartaginei, din Egipt. Între specialiști au existat și continuă să fie animate discuțiile cu privire la potențialul maritim al Atenei înainte de Temistocle. Voi rezuma pe scurt aici opiniile noastre în convingerea că momentul de răscruce în viața economică și militară a unui stat își are importanța lui în înțelegerea puterii și strălucirii sale ulterioare. Fără îndoială că Atena poseda o însemnată flotă comercială încă din veacul al șaselea î.Hr., dovadă amenajarea în acest scop a porturilor de la Faleron și Prasias. Un alt indiciu al existenței unei bogate flote comerciale este răspândirea ceramicii ateniene în bazinul pontic, egeean și mediteranean după încetarea în fața concurenței attice a atelierelor corințiene. Căci este neîndoiește că transporturile care aduceau grânele de pe meleagurile Scitiei Mari și Mici veneau încărcate cu marfă de schimb, utilă și ca leșaj al pântecoaselor vase. Datorită faptului că acestea erau grele și că nu puteau naviga decât cu pânze și folosind curenții, ele trebuiau să aștepte anumite perioade pentru a putea trece prin Bosfor, atunci când vântul și curentul dimpreună se conjugau pentru a le împinge¹. Perșii, ajungând la strâmători, nu aveau nici un interes să sugrume comerțul înfloritor de tranzit al cetăților riverane, atâta timp cât indirect profitau de pe urma lui. Schimbarea atitudinii Marelui Rege față de comerțul grecesc în Pont și în special al Atenei s-a produs, cum este de la sine înțeles, o dată cu răscoala Ioniei și mai

¹ E. Labare, *How the Greeks Sailed in the Black Sea. in A.J.A.*, 1957. p. 29 și u

ales atunci când Atena, dând un ajutor mai mult simbolic decât efectiv, își atrase aversiunea Imperiului.

Vasele comerciale trebuiau acum însoțite de o flotilă de război. Aceasta trebuia creată, căci armarea unor nave comerciale era diferită de cea a unora de luptă. Triremele aveau o mare mobilitate și, propulsate cu vâsle, nu depindeau de vânt sau curenți; în plus, construcția lor se baza pe o schemă suplă, ascuțită, caracterizată prin tonaj mic, prin mare viteză și forță de șoc. Deci, reforma lui Temistocle nu trebuie judecată *grosso modo* ca inaugurând marina ateniană. Nicidecum. Este vorba de construirea unei flote productive, de utilizarea ei cu oameni salariați, cu rămași-luptători, investiție suplimentară la umbra căreia trebuia să se desfășoare activitatea productivă navală comercială, armadă destinată luptelor de supremație transferate de pe uscat pe mare. Inexpugnabilă, forța militară și cetatea sunt acum pe punțile triremelor. Datorită activității meșteșugărești și negoțului, mărfii de calitate produsă de industria attică și cerută în toate colțurile lumii grecești sau elenizate, Atena este antrenată încă de pe vremea Pisistratizilor în torentul activităților de mare putere în drumul cărora reforma lui Temistocle apare ca încă o cataractă depășită. Evident că, aflată la începutul îmbogățirii ei bazată pe un comerț de schimb cu marfă proprie și nu pe unul de tranzit, mult mai bănos, lipsită de cereale, deci aservită importării hranei de bază, averea publică a Atenei era mult prea modestă pentru a face față unor cheltuieli de asemenea anvergură. Hefaiostos avu însă grijă de orașul Atenei. În 483, la minele statului de la Laurion, s-a descoperit un al treilea filon argentifer pe lângă cele două mai sărace și aproape epuizate. Venitul anual asigurat de către acesta cetății este în jur de 100 de talanți, adică 2 500 kilograme argint, ceea ce înseamnă peste cinci sute de mii de drahme. Temistocle propuse să se împrumute 100 din cei mai bogați cetățeni cu suma de un talant, ai sarcina de a arma fiecare câte o triremă. Ședința furtunoasă a Adunării în care propunerea lui Temistocle ieși triumfătoare salvă orașul. În 480 Atena avea gata de luptă 147 trireme și 53 în rezervă. O altă dovadă de înțelepciune pe care o dădu Atena în fața vanității spartiate este cedarea către aeeasta, la congresul de la Corint, a întâietății în conducerea rezistenței antipersane. Este un omagiu adus anticipat vitejiei lui Leonida și celor trei sute de hopliți care s-au jertfit în defileul de la Termopile. Marele episod al confruntării începe când Xerxes. înconjurând prin trădare pe Leonida și în cele din urmă forțând rezistența aces-

Introducere

tuia. ajunge concomitent cu flota angrenată în lupta nedecisă de la capul Artemision, la înălțimea Atenei, pe care o ocupă și-i dă foc. Temistocle reușise mai înainte, la adăpostul flotei, să evacueze Attica și să strămute pe cetățeni la Troizene, în vreme ce tot ceea ce era capabil de luptă se afla pe punte. O singură bază: Salamina. O singură conștiință: panhelenismul. Atena, în vederea mării încercări își rechemase exilații, pe Xantippos și pe Aristide, aflat acum în fruntea rezistenței ateniene terestre, a hopliților grupați la Salamina. Bătălia navală, a cărei măreție și ingeniozitate tactică a făcut admirația posterității, o găsim relatată în versurile nemuritoare ale unui contemporan: Eschil. Glasul trimisului nu mai prididește să istorisească în *Persii* nenorocirile cumplite abătute asupra oștirii și flotei lui Xerxes. Salamina a fost în adevăr o mare bătălie, o grea bătălie, pentru că flota persană, neîndoiește mai mult antrenată acum, după două decenii de activitate în bazinul egeean, era dublată de cea feniciană, de corăbiile grecilor ionieni târâți în uriașul mecanism militar al Imperiului. Pierderile de ambele părți nu ne sunt cunoscute. Relatarea lui Eschil ne dă o imagine generală în ceea ce privește numărul și valoarea căpeteniilor persane dispărute în luptă. Dar victoria de la Salamina nu rezolva soarta campaniei persane în Grecia. Armata lui Xerxes ocupa încă continentul, pe care trebuie să debarce acum, ca într-o țară de recucerit, hopliții atenieni.

Aristide se găsește în fruntea armatei de uscat, iar Xantippos la comanda supremă a flotei. Pe lista strategilor din 479, numele lui Temistocle nu mai figurează. Deși Atena adoptă politica acestuia de a relua ofensiva pe uscat după victoria navală, Adunarea îl ține la distanță, nemulțumită de insuccesele lui în tratativele cu Sparta. Mar-donius încearcă reluarea unor tratative, trimițând în cetatea cu minele fumegânde pe Alexandru al II-lea, regele Macedoniei, cel mai de seamă vasal european al lui Xerxes. Spartanii, neliniștiți de aceste oferte, promit ajutor imediat, apoi întârzie. în fine, când Mardonius,

înfuriat de refuzul îndârjit al Atenei de a deschide tratativele, ocupă din nou orașul, obligând populația să se retragă la Salamina, incendindu-l iarăși atunci când îi ajunge știrea că și în această situație grecii pregătesc ofensiva, lacedemonienii se hotărăsc să mobilizeze cea mai mare armată terestră din cursul istoriei lor. pe care o trimit spre Megara și Plateea. locul unde se conturează încă de pe acum

16

Moiră, mythos, drama

desfășurarea evenimentelor de pe uscat, care vor pune capăt definitiv speranțelor persane de a înrobi Grecia. Bătălia de la Plateea este o a doua Salamină. Mardonius este înfrânt și obligat să se retragă în grabă spre nord. Teba este pedepsită pentru trădarea ei și colaborarea cu armatele invadatoare. în toamna târzie a lui 479, pământul grecesc este curățit de ocupantul persan. Grecia occidentală are în același timp a face față amenințării și invaziei cartagineze. Cooperarea tuturor resurselor ei este meșteșugit condusă de către Gelon, tiranul Siracuzei. Bătălia de la Himera, unde-și pierde viața însuși gene-ralissimul cartaginez Hamilcar (septembrie 480), este victoria care pentru Graecia Magna pune capăt în mod definitiv amenințării punice. Prada pe care Gelon și învingătorii lui Hamilcar o ridică de pe câmpul de luptă este imensă; ea va contribui la înfrumusețarea orașelor victorioase și la dedicarea unor tezaure și mărturii sacre în incinta de la Olimpia.

Practic, pentru Atena, campania persană nu putea lua sfârșit decât o dată cu deschiderea strâmtoarelor pentru aprovizionarea cu grâu. De aceea flota, sub comanda lui Xantippos, dă o lovitură grea armatei și flotei persane în bătălia de la Mycale (august 479), iar mai apoi în primăvara lui 478, ocupă Sestosul, deținând astfel cheile strâmtoarelor. Această primă posesiune ateniană în Bosfor este baza imperiului maritim care va lua naștere o dată cu constituirea Ligii de la Delos. ■ Organizarea acesteia, pusă sub conducerea și mai apoi sub sftpânirea de fapt a Atenei, corespunde cu o slăbire temporară a ponderii politice și a potențialului militar al Spartei. Inițiativa a aparținut puterilor insulare ca Samos, Chios, Lesbos, care oferă conducerea escadrelor lor de război lui Aristide, al cărui renume și probitate în treburile politice îi stabiliseră o serioasă reputație printre cetățile elenice. Cu încuviințarea Atenei, acesta prelua importanta sarcină care-i fusese delegată. Un prim congres al Ligii se întrunește la Atena în primăvara lui 476. Scopurile inițiale ale Confederației erau două: un scop de perspectivă, acela de a dezrobi și de a apăra cetățile grecești aflate încă sub jugul barbar, organizând o metereză solidă în fața unor eventuale tendințe ale Imperiului de a mai avansa către Occident; un scop imediat, acela de a se revanșa pentru distrugerile provocate de invazia persană, prin expediții de hărțuire, dublate de prăzi bogate ce aveau să compenseze tezaurele jefuite sau cheltuite pentru susținerea

Introducere

17

apărării grecești. în vastul context politic creat de organizarea Ligii de la Delos. în care personajul de frunte al începuturilor a fost Aristide, își ia avânt pe arena politică un om nou, fără legăturile și prejudecățile unei situații anterioare, apt și proaspăt pentru ora imperialismului maritim, Cimon. care după ostracizarea lui Temistocle va juca rolul de prim rang în complicata urzeală pe care adevăratele năzuințe ale Atenei o țin sub aparența federalismului, a defensivei și a intereselor comune tuturor participanților, a căror independență trebuia să pară mai mult decât sfântă. Dar mai întâi de toate, Atena aștepta prilejul însemnat pentru ea, ca hegemon al confederației, de a dovedi însăși eficacitatea acestei înjghebări politico-militare, cu însemnate avantaje financiare pentru conducătorul ei, mai ales atunci când, pretextând nesiguranța tezaurului Ligii așezat la Delos, foarte la îndemâna Persiei, ceru și obținut transferul lui la Atena (454). Ocazia de a dovedi rostul și eficiența militară a Ligii o furniza bătălia navală de la Eurymedon (468), când o flotă persană de peste 200 de corăbii fu zdrobită la vărsarea acestui fluviu în mare. Astfel, apele Egeei se aflau pentru multă vreme curățite de amenințarea persană, iar insularii nu mai conteneau a aduce laude Atenei și Ligii a cărei organizare se datorase inițiativei lor. Atena însă, îmbătătită de această izbândă, și, mai ales demosul, mai mult vanitos decât strateg, crezu că se poate amesteca de acum înainte fără nici o opreliște în afacerile Marelui Rege. Profitând de revolta libianului Inaros, fiul lui Psammeticos, care ridică Egiptul împotriva Persiei folosindu-se de momentul asasinării lui Xerxes, Atena trimise în ajutorul răsculatului o flotă considerabilă și însemnate contingente de luptători (459). Rezistența perșilor fiind mică, Atenei îi va fi ușor să-i

lichideze și să obțină o victorie completă. Timpul care a urmat însă acestei victorii îi fu defavorabil, căci împotriva ei începu să se înjghebeze o coalitie în fața căreia va trebui să lupte aproape treisprezece ani. Împotriva Egiptului răsculat, o dată stabilită ordinea la curtea Persiei prin instalarea pe tron a lui Artaxerxes, a fost trimisă o însemnată expediție comandată de Megabyze (456). Grecii sunt asediați 18 luni în insula Prosopitis, după care capitulează în fine la Byblos. Treizeci de trireme trimise în necunoștința dezastrului sunt cu toate scufundate. Această înfrângere este replica persană a victoriei de la Eurymedon, pierderile grecilor evaluându-se la peste treizeci și cinci de mii de oameni. Ostilitățile cu Imperiul

18

Moiră, nrythos, drama

Introducere

19

sunt teoretic închise prin pacea lui Callias (449/8), la grăbirea căreia a contribuit fără îndoială revolta lui Megabyze din Siria, ridicat împotriva suveranului său după ce adusese la ascultare Egiptul. Din punctul de vedere al cronologiei istorice, între pacea lui Callias și începuturile Războiului peloponesiac, într-un răstimp fără îndoială mult prea scurt pentru a considera că imensa desfășurare politică și culturală a Atenei să-și aibă doar acum originile, prinde contur cea mai nuanțată, mai simfonică și mai originală prin raport cu toate elementele care au stat la baza înjghebării ei, cea mai artistică dintre toate formele de viață politică, socială sau spirituală pe care le-a produs Antichitatea și către care gândurile omului modern se îndreaptă, prin brațele pe care Atena acelei vremi le-a aruncat viitorimii, cu simpatia, înțelegerea și bucuria regăsirii unui contemporan.

Tipul atenianului care caracterizează această complexă epocă de desăvârșiri pe plan individual, indiferent la nivelul căreia categorii cetățenești a orașului-stat, este Pericle, alcmeonidul luminat, dotat, pe lângă celelalte calități deosebite, datorate educației, cu darurile naturale ale blândetii, reținerii și seninătății judecății sale. Scurtul răstimp de care aminteam poartă numele de epocă pentru că este, printr-o dezvoltare complexă, încununarea unei perioade de transformări și evoluție, iar Pericle, conducătorul politic al Atenei, este în bună măsură și organizatorul vastei concretizări de roade ce aveau să înflorească de pe vârful Acropolei până în locuința celui din urmă cetățean, în această vreme în care figura ilustrului discipol al lui Anaxagoras dă numele său vârstei de aur a cetății de marmură.

Însemnătatea deosebită a Atenei în istoria politică a umanității este, după expresia lui Gustave Glotz¹, privilegiul ce l-a avut de a fi pământul marilor experiențe politice. Ea este cea dintâi care organizează conducerea poporului de către popor; mai mult încă, conducerea unui imperiu de către popor (*clemos*). Cetățeanul și cetatea, celula și organismul sunt în perpetuă interdependență, într-un echilibru stabil care a demonstrat, fie și numai pentru scurtă vreme, valabilitatea sa socială ca formă superioară de guvernare a oamenilor celor mai puțin guvernabili din Antichitate: grecii. Ca și în multe alte privințe, înțelegerea omului modern pentru formele culturale sau sociale ale Antichității este limitată de o schimbare totală a opticii asupra

¹ *Histoire grecque*. Paris. 1931. voi. II, p. 143.

acelorași forme, schimbare cu cauze adânc înfipite în transformările istorice. De aceea este greu a ne da seama de legătura imediată dintre individ și stat la greci, dintre abandonarea de recentă dată a legislației gentilice în favoarea unei legislații penale de natură statală și conceptul de libertate individuală în raport cu ideea de stat. Fapt este că în mentalitatea greacă statul nu a încetat nici o clipă să fie apărătorul individului față de un alt individ, față de un cetățean sau față de un străin. Dar acest contract, dacă ar fi să ne exprimăm într-un limbaj rousseauist, dintre individ și stat nu a devenit, pentru că nu a putut deveni, dată fiind natura sa specială, echilibrată prin interdependențe multiple, niciodată abuziv în detrimentul individului și în favoarea statului. S-ar putea opina că a conduce un imperiu printr-o democrație este o experiență mult mai reușită în istoria Romei, experiență ce mai devreme sau mai târziu sfârșește într-o conducere unică, fie de formă individuală, fie de formă oligarhică. Dar ceea ce deosebește democrația greacă de democrația republicii romane este ideea pe care acestea și-o fac despre stat, despre rostul și mai ales despre înțelesul său. Pentru grec, statul înseamnă asigurarea vieții optime, în pas cu ceea ce pare a fi optim într-un moment anumit pentru

el și pentru concetățenii săi, în convingerea că dacă răul se întinde, individul, chiar dacă nu este direct vizat, este nemijlocit alterat de depresiunea ce-l înconjură cu încetul. Astfel statul poate fi oricând schimbat, formele lui caduce pervertite pot și trebuie de îndată înlăturate, instituțiile sale politice fiind astfel alcătuite, încât să îngăduie cetățenilor modificarea imediată a conducerii în cazul când aceasta ar prejudicia interesele lor. Statul este astfel interesul și cauza cetățenilor, luați fiecare ca individ. În rândurile de față avem întotdeauna în vedere exclusiv aspectul politic al noțiunii de stat. Romei republicane îi este caracteristică idolatrizarea statului, a colectivității ca materializare distinctă și individuală a maselor, în sensul în care, în genetica modernă instinctul colectivității este reperat la nivel celular. Cât este de sensibilă diferența între cele două concepții amintite rezultă din faptul că, în societățile moderne, prima a rodit în conceptul libertății, cea de a doua în acel al administrației. Vorbind mai sus de greutățile înțelegerii realităților politice ale vremii la care ne referim, de către cercetătorul de astăzi, ne gândeam și la o a treia semnificație a statului, prezentă mai mult sau mai puțin în toate

20

Moiră, mythos, drama

Închegările ce poartă acest nume, la ipostaza statului ca propagator și principal instrument în aplicarea unei dogme, indiferent de ce natură ar fi ea, ipostază care, într-un grad mai înaintat sau mai înapoiat de realizare, își află rezonanța în sufletul fiecărui locuitor al lumii moderne. Creștinismul este fără îndoială realizatorul cel dintâi al statului ca propagator al dogmei, al statului total înlăuntrul căruia nu e posibilă nici viața, nici gândirea liberă, stat care pentru a-și dovedi dreptatea rațiunii de a exista, prin unicitatea dogmei care-i stă la bază, nu va tolera nici în interiorul, nici în afara sa o altă formă de existență aberantă de la normele imuabile care-l constituie. De aceea, față de tot ce evoluția gândirii politice omeneste a înregistrat ulterior, democrația atenică a secolului cinci î.Hr. ne apare ca o desăvârșire comparabilă Partenonului sau poeziei tragice într-o a cărei creionare cât mai deplină suntem ispitiți a trage linii din ce în ce mai largi.

Generația de filosofi, poeți, istorici, care fac strălucirea acestei vremi se formează în general o dată cu tot ceea ce Atena dă umanității, adică imediat înainte sau în timpul Războaielor medice, acestea fiind ogorul în care se înfig rădăcinile măreției politice și culturale ale cetății de la poalele Licabetului.

Eschil, fiul lui Euforion, se naște în 525 dintr-o familie din Eleusis. Participă la bătălia de la Marathon în care fratele său își pierde viața, și mai apoi la cea de la Salamina. Debutul în teatru și-l face pe la 499, dar abia pe la 484, la șapte ani după cea dintâi reprezentare a *Rugătoarelor*, dobândește prima victorie în concursurile dramatice. În anul 472 când a fost încoronat ca învingător pentru o trilogie liberă (a cărei acțiune nu se continuă în cele trei tragedii) din care făcea parte și *Perșii*, îl are ca horeg pe tânărul Pericle. Câțiva ani și-i petrece apoi la Siracuza, chemat fiind de tiranul Hieron pentru a celebra recenta întemeiere a orașului Etna, fapt atestat de existența unei drame, astăzi pierdută, *Etneele*. Întors din nou la Atena, câștigă în 467 concursul dramatic cu o trilogie din care făcea parte și *Cei șapte contra Tebei*. Ultimul său triumf a fost în 458 cu trilogia *Orestia*, după care pleacă din nou în Sicilia unde moare în 456.

Sofocle, născut pe la 496 în demul Colonos, este în adevăr prin formația sa contemporanul lui Pericle și Fidias, al marilor realizări spirituale ale Atenei pe care Eschil nu mai apucase să le vadă în desăvârșirea înfloririi lor. Fiu al unui proprietar înstărit de ergaste-rion, Sofilos, Sofocle primește o educație aleasă, bucurându-se în

Introducere

21

același timp de daruri naturale asemănătoare cu cele ale prietenului său Pericle: trup viguros și sănătos, suflet delicat și echilibrat, caracter plăcut. În 480 tânărul Sofocle este în fruntea corului care cântă peanul triumfal după victoria de la Salamina. În 468 vine pentru prima dată în opoziție la un concurs dramatic, cu înaintașul și maestrul său Eschil. Cimon și alți strategii fură desemnați ca arbitri. Este un moment important în dezvoltarea teatrului atenic înfruntarea din 468. Spiritul inovator de care sunt străbătute tragediile lui Sofocle, atât sub raport tehnic cât mai ales din punctul de vedere al conținutului poetico-filosofic, era într-o măsură în asentimentul unei bune părți a publicului atenic, dacă atribuirea victoriei stătu vreme îndelungată în cumpănă și dacă, în fine, ea înclină către mai tânărul dar organic mai apropiat de cursul vremii și al

generației sale, Sofocle. Timp de peste șaiszeci de ani de la această dată, poetul va produce continuu până la adânci bătrâneți tragedii care vor cunoaște încoronarea a încă 23 de victorii. Moartea îl surprinde în 406 în plină activitate creatoare; destinul nu îl favorizase a închide ochii după ce văzuse gloria de la Salamina, imperiul maritim atenian, măreția și bogăția patriei sale, ci îi hărăzi să asiste, pierzându-și prietenii cei mai apropiați și cei mai de vază ai cetății, la umilirea și distrugerea ei, la prăbușirea împreună cu meterezele Atenei a idealurilor pe care le clădise alături de aceia care de mult atinseseră Câmpiile Elizee.

Organizarea teatrului atenian evolua simțitor de pe vremea Pisis-tratizilor până la mijlocul secolului cinci. La început nu exista decât un singur concurs, cel de tragedie, instituit în 534 pentru Marile Dionisii. Reforma din 501 adaugă concursului tragic un concurs dionisiac care genera prin 488-486 un concurs de comedie. Din cele șase zile cât durau Marile Dionisii, a doua și a treia erau consacrate concursurilor de ditirambi, iar ultimele trei concursurilor dramatice. La concursurile tragice de la Marile Dionisii, numărul concurenților era fixat la trei. Aceștia concureau cu o trilogie legată (în care acțiunea continua în cele trei piese) și cu o dramă satirică independentă de subiectul tragediilor. Așa cum s-a văzut. Eschil inaugurează în 472 trilogia liberă în care piesele componente nu prezentau același subiect sau aceeași acțiune în desfășurare. În concursurile dramatice, întrecerea avea loc între horegi și între poeți. Horegii erau aceia care aveau să suporte toate cheltuielile necesare repetițiilor și montării spectaco-

22

Moiră, mythos, drama

lului. Se înțelege că dacă numărul concurenților admiși a se întrece era trei, și cel al horegilor era egal. În sarcina horegilor revenea recrutarea și grija pentru ca repetițiile corului să se desfășoare în condiții optime: trebuiau să se îngrijească de sală pentru repetiții, să plătească pe horeuți, să închirieze un flautist și un instructor al corului. Pentru reprezentare, horegul era dator să dea fiecărui horeut și actor câte un costum nou sau să-l închirieze pentru ei de la un negustor de haine, în fine să procure toată recuzita necesară spectacolului. Sarcina de horeg nu era de loc ușoară, mai întâi din punct de vedere financiar, de aceea horegii erau aleși printre cetățenii cei mai înstăriți, în al doilea rând din pricină că de calitatea personalului angajat depindea soarta reprezentației. Așa se explică de ce în protocolul concursurilor dramatice, numele horegului precede pe cel al poetului când piesa este câștigătoare. Era o recunoaștere pe care cetatea o aducea unei strădanii deosebite care contribuia substanțial la câștigarea victoriei și o compensație pentru caracterul efemer al acestei realizări față de dăinuirea operei poetului care, după cum vedem a avut uneori norocul să înfrunte vremurile până la noi. Evident că distribuirea horegilor la cei trei poeți concurenți se făcea prin tragere la sorți și că premiile erau acordate de un juriu ales de Sfatul celor cinci sute, după o listă alcătuită din propunerile horegilor ce desemnau pe cetățenii care, în opinia lor, erau cei mai competenți, în număr egal pentru fiecare trib. Numele acestora erau puse în zece urne, pe triburi. La deschiderea concursului era tras câte un nume din fiecare urnă, alcătuiindu-se un juriu din zece persoane. La sfârșitul reprezentațiilor, fiecare membru al juriului prezenta tăblițele pe care scrisese numele concurenților în ordinea meritelor, după aprecierea sa. Se trăgeau la sorți cinci din aceste tăblițe, pe baza cărora se fixa clasamentul definitiv. Cheltuielile făcute de antreprenorii care instalau la început băncile de lemn și decorurile trebuiau recuperate, de aceea intrarea la teatru era plătită cu câte doi oboli de persoană. Statul, pentru a nu se îngreuna în acest fel unei largi categorii accesul la manifestările dramatice, oferea solicitanților indigenți, la cerere, compensarea taxei de intrare: acesta era teoriconul. După Războiul peloponesiac, teoriconul a fost ridicat la o drahmă, iar mai târziu distribuit la toate marile sărbători, nu numai la Dionisii. Fără îndoială că sprijinul pe care statul îl acorda pe de o parte prin

plata

Introducere

23

teoriconului, pe de altă parte prin solicitarea cu care încuraja și îmbogățește concursurile dramatice trebuie pus în legătură cu însăși esența acestor manifestări. Atâta vreme cât spectacolele tragice rămăneau la nivelul îndeplinirii unui ritual în cadrul unui thyasos, ele nu puteau cuprinde un mesaj politic sau nu îndeplineau funcția unei instituții în organizarea cetății-stat.

Exegeza mai veche făcea obiectul unei controverse din faptul de a ști dacă tragedia

attică avea o funcție politică sau religioasă, situând în felul cum pune problema cei doi termeni într-o opoziție logică. Nu putem trece cu vederea că și încercări mai noi în această direcție fac din opunerea celor două preținse aspecte o falsă problemă¹. Căci, mai înainte de toate, ne întrebăm dacă este cazul să disociem și să opunem în același timp cele două funcții care în fond sunt mai degrabă două aspecte ale unui fenomen artistic. Dacă concursurile tragice aveau loc la Marile Dionisii, aceasta nu înseamnă că ele făceau în chip exclusiv parte din ritualul sărbătorii respective. Este cum am considera într-altă ordine de idei că Partenonul sau sculpturile care-l decorează sunt de esență religioasă, pentru că edificiul îndeplinește rostul de sanctuar al zeiței Atena. Pe de altă parte este de la sine înțeles că o operă de artă reflectă în ea ansamblul concepțiilor vremii în care a fost creată, fără a îndeplini o funcție anumită decât cea proprie operei de artă. Evident, nu rezultă de aici că tragedia attică ca fenomen artistic și social nu are o anumită finalitate. Interesul deosebit al statului pentru organizarea reprezentărilor de spectacole tragice nu este legat de cadrul mitologic al tragediei care, adus pe scenă, ar fi răscolit sentimentele patriotice ale spectatorilor. Nici pe departe! Nici de aluziile, așa cum vom vedea în capitolul următor, la diferite evenimente contemporane, sau la unele fapte de vitejie ale strămoșilor, nu aveau nevoie conducătorii Atenei pentru a atrage masa cetățenilor în disputele lor politice, sau, admitând aceasta, ar fi riscat o asemenea cheltuială pentru a strecura celui mai simplu cetățean o subtilă replică cu referință la un fapt cotidian imediat? Răspunsul asupra finalității spectacolelor tragice ateniene îl găsim în situația generală a cetății. În caracterul democratic al organizării ei statale, în interesul pe care conducerea treburilor publice îl avea să

Winnington-Ingram, *A Religious Function of the Greek Tragedy*, în *J.H.S.*, 1954, P- 16 și urm.

24

Moiră, mythos, drama

lumineze pe fiecare cetățean în parte asupra sa însuși pentru a deveni un element politic activ și a fi în felul acesta eficace în angrenajul guvernării care se chema democrație. În acest înțeles, democrația este un organism compus din celule vii: cetățenii, care, în scopul nevi-cierii întregului, nu trebuie să abandoneze nici o clipă activitatea politică. Devenind o celulă moartă, neinteresată de treburile colectivi-, tații, ateniianul ar fi hrănit astfel monstrul tiraniei și al oligarhiei. Tragedia se orânduiește în acest chip în șirul de măsuri pe care spiritul democrației ateniene le organizează în scopul trezirii și educării conștiinței cetățenești prin instituția teatrului, prin școala filosofice în care sofistii vom vedea că și-au avut rolul lor deosebit de însemnat, prin deschiderea pentru toți cetățenii a palestrelor și a gimnaziilor.

În acest sens devine evident faptul că funcția tragediei attice era cea politică, în înțelesul pe care atticii îl acordau cuvântului, adică cetățenească. Căci teatral este prin excelență locul unde se mănuieste arta cuvântului și unde se șlefuiesc prin acest instrument inteligențele. Natura fină și pătrunzătoare a ateniienilor a văzut întotdeauna în scena dramatică o tribună a spiritului, o școală a minții, un ochi în permanentă deschis asupra adevărului vieții, asupra naturii înconjurătoare, asupra omului însuși. Deci nu fără legătură cu înțelesul cetățenesc al funcțiunii politice a tragediei s-a spus că națiunile cele mai sus situate pe scara civilizației spirituale sunt acelea pentru care teatrul se numără printre instituțiile inalterabile ale statului.

REALITĂȚI CONTEMPORANE ÎN TRAGEDIA ATTICĂ

Considerând că tragedia attică are o funcție politică, nu înțelegem că aceasta ar fi unica ei trăsătură caracteristică. Către ea însă converg o serie de alte aspecte, printre care și natura filosofică a eroismului protagoniștilor, concepută în ansamblul de vectori ca una din liniile esențiale în definirea acestor opere, orânduite îndeobște în chip exclusiv de către istoria literară printre primele manifestări scrise ale genului dramatic. Poemele dramatice ale lui Eschil și Sofocle sunt în concepția noastră în primul rând niște texte filosofice grele de o dublă zestre poetică, aceea a limbajului și aceea a ideilor. Sunt primele închegări de care dispunem, după poemele homerice, în care se reflectă viața și frământările spirituale ale unei lumi. Așadar, implicațiile religioase, realitățile ritice, care există în număr mare în textele tragice, uneori ca reminiscențe arhaice, introduse voit pentru a ancora pe spectator în contextul temporal al desfășurării acțiunii, trebuie deosebite de rostul religios, dacă există, al tragediei în sine. Permanentă opunere a

eroului de tip eschilean sau sofocleic — în dependență în primul caz, sau în independență în cel de al doilea de planul divin —, față de datele imuabile ale unei voințe integral aflată în afara realităților umane, nu cred că ar însemna o dovadă a funcției religioase, a sensului teofilic al tragediei. Dacă ar fi să împingem mai departe interpretarea noastră pe această cale, așa-numita funcție religioasă a tragediei ne-ar apărea mai mult ca o religie a umanului, ca o descoperire a punctului fix al universului nu în lumea concretă a fizicii, ci în aceea etică a permanenței omenești, justificând prin ea însăși finalitatea existenței. Această confruntare a omului cu divinitatea este de natură esențială, nu în scopul distrugerii sau negării divinității, ci în acela al afirmării distincte dar paralele a umanului. Nu

26

Moiră, niythos, drama

Realități contemporane în tragedia attică

27

trebuie să uităm că tragedia greacă este contemporană cu perioada de înflorire a cultelor de la Delfi, Dodona și Olimpia, cu aceea a misterelor de la Eleusis, și că îndeplinirea practicilor religioase intra în datoria oricărui bun cetățean. Mitologia și mai ales tradițiile religioase ancorau pe omul de rând în trecutul cetății sale, căci grecul era religios în virtutea atitudinii sale cetățenești. Pe de altă parte, pentru o mare categorie de cetățeni, superstițiile erau strâns legate de religie și uneori chiar o înlocuiau; de aceea tragedia, adresându-se întregului popor al atenienilor, trebuia să satisfacă pe de o parte cerințele tradiției, pe de alta pe acelea mai modeste ale majorității spectatorilor, astfel riscând a fi nevalabilă din punct de vedere cetățenesc sau suspectă de *atimie*. Chiar dacă adeseori eroii tragici recunosc că zeii sunt cei ce le dispun viața, că soarta lor se află pe de-a întregul în mâna zeilor, că singura cale spre împăcare este a te supune voinței lor, aceste recunoașteri nu sunt de fapt niște profesii de credință. Ele sunt cel mult o latură a dualismului intrinsec sufletului eroului, o declarație formală, propusă astfel ca teză de combătut cu înseși acțiunile și dramatismul tragediei. Operă socială este tragedia în măsura în care orice operă de artă reflectă condițiile vremii în care a apărut. Acest adevăr abia că mai trebuie menționat, dar este necesar a-l aminti pentru a constata că reflectarea realității în tragedia attică nu se limitează numai la condiția mediului, ci o străbate impetuos, în chip evident pentru noi și pasionant pentru spectatorii contemporani, sensibili la aluziile îmbrăcate în veșmânt poetic. Încercăm în cele ce urmează a desprinde și a ilustra câteva din faptele pe care operele celor doi tragici le menționează în mod direct sau în mod aluziv. Aceste realități nu se limitează numai la evenimente, ci însumează o serie întreagă de date asupra vieții contemporane, în perspectiva cărora o dată mai mult credem că nu greșim a sublinia că funcția de căpetenie a tragediei era cea politică. Încă înainte de Războaiele medice, care inaugurează secolul de aur, contactele dintre est și vest s-au reflectat în literatura vremii fie prin descrieri de călătorii despre a căror existență nu mai avem decât știri vagi, fie prin opere literare, axându-se mai ales pe motivul receptării exoticii de către cultura greacă și în special pe acela al descrierii „barbarului” ca înfățișare fizică și ținută morală în paralelă sau mai degrabă în antiteză cu tipul uman produs de civilizația greacă. Termenul de „barbar” nu a avut întotdeauna un înțeles peiorativ, și nici după ce l-a căpătat, nu l-a păstrat cu persistență și în totalitatea cazurilor. El desemna la început pe individul a cărui limbă diferă de cea grecească, față de a cărei sonoritate orice altă rostire părea de neînțeles. Verbul *barbarizo* este un onomatopeic care redă așa cum i se părea urechii grecului o limbă străină, mai ales orientală, căci în această parte a lumii au existat cele mai vechi contacte. Cuvântul „barbar” a căpătat un sens peiorativ în special după Războaiele medice, când perșii au incendiat de două ori Atena, au distrus Attică și au pustiit pământurile grecești care nu li s-au supus dinainte, chiar dacă nu li s-au

împotrivit armat. Despre barbari în sensul cel bun al cuvântului ne-au rămas nu numai descrieri sau opere literare avându-i ca subiect, după cum vom arăta mai jos, ci chiar mărturii iconografice în vastul material ceramic al vaselor pictate din secolul VI î.Hr. care cuprind un repertoriu bogat de personaje negrești. Frinicos însuși scrie între 500 și 470 î.Hr. tragedii cu tema contactului între eleni și barbari, cum ar fi *Aigyptoi*, *Libyes*, *Dcmaides*. Precursorii lui Herodot sunt și ei preocupați ca istorici de descrierea popoarelor orientale, a obiceiurilor și a culturii lor. Distincția nu numai geografică între Europa și Asia, ci și de mentalitate și de civilizație, este consemnată pentru întâia oară de către Hekataios din Milet în a sa *Periodos ges* (Călătorie în jurul lumii). **Pătrunzând** mai departe către India, Scylax din Karianda dă o primă descriere a Indiei, iar Dionysios din Milet povestește pe la începutul secolului al V-lea î.Hr. în opera *Persikâ* expediția pe care Darius a făcut-o la sciți și în Ionia. Charon din Lampsacos evocă la rândul său evenimente din viața

28

Moiră, mythos, drama

lui Cyrus, revolta Ioniei, ajutorul atenian, preparativele lui Mardonius și străbaterea istmului de la Atos. Călători contemporani cu Herodot ca Ion din Chios își notează în jurnale de călătorie (*epidemicii*), impresiile din drumurile lor prin Asia. Dintre aceștia, Xanthos din Lydia și Hellanikos scriu opere ca *Lydikâ*, *Phoinikâ*, *Kypriakâ*, *Persikâ* sau *Barbarikâ nomima* (Obiceiuri barbare). În fine, poeți ca Choirilios din Samos alcătuiesc către 425 poeme epice intitulate *Barharikâ*, *Medikâ*, *Persikâ*. Diversitatea celor două lumi e sensibilă nu numai pentru istorici, ci și pentru poeți ca Simonide din Amorgos (Bergk, *F.L.G.*, III, 142). Dintre tragici, cel mai apropiat de conflictele lumii grecești cu orientul este de bună seamă Eschil. Poetul dă dovadă în *Perșii* de o cunoaștere realistă și precisă a lumii persane, pe care o aduce în tragedia sa în antiteză cu modul de viață și structura politică a statului atenian. Iată de pildă natura tiranică a despotismului persan creionată pregnant în câteva versuri (*Perșii*, 55-58). *Cu scurta spadă neamul din Asia întreagă-n urmă vine ascultându-l Pe Rege și ale lui porunci cumplete.*

Grecului, obișnuit cu lupta pentru o cauză proprie și imediată, mergând la bătălie de bunăvoie, i se pare de neimaginat ca mulțimi întregi să fie duse la luptă ca sclavii îndărătnici la muncă sub loviturile biciului. Armata Marelui Rege este compusă din tot felul de seminții, vorbind limbi diferite, un adevărat Babilon în marș, alcătuit din detașamente trimise din cele mai îndepărtate colțuri ale Imperiului o dată cu tributul¹. Nici măcar perșilor Regele nu este ținut a da socoteală pentru faptele sale. Iată ce spune corului regina Atosa (*Perșii*, 211-214):

¹ Aiiue Bovon, *La representation des guerriers perses et la notion de barbare dans la 1^{re} moitié du V^e siècle*, în *B.C.H.*, 1962, 2, p. 579 și urm.

Realități contemporane în tragedia attică

29

...Să știi dar bine că feciorul meu

Izbândă de-o avea, va fi erou,

Iar de va fi înfrânt, el nu va da

La nimeni seamă, căci atât cât este viu

Și întors acas-acestei țări îi e stăpân.

Corul, aflând înfrângerea perșilor la Salamina, descrie în culori sumbre tabloul Asiei scăpată de sub jugul stăpânitorilor ei (*Perșii*, 585-590):

Iar pe pământul Asiei Nu vor mai da legea Perșii, Nu vor trimite tributul Silitele neamuri cu forța, Nici în genunchi n-or să cadă, Porunca primind, căci pierit-a Regeasca putere.

Incontestabil că Eschil este prin toată opera sa un poet cetățean. În *Perșii* el află prilejul de a scoate în evidență marile cuceriri politice ale Greciei față de

lumea contemporană. Mai mult încă, Războaiele persane pot căpăta, în afara sensului lor de agresiune față de lumea greco-egeică, și semnificația de eliberare a popoarelor Asiei, o dată zdrobită forța care le silise la supunere și o dată ce acestea văzuseră cum luptă și cum viețuiesc grecii în cadrul statelor lor cetăți. Iată ce spune tot corul în continuarea tabloului început mai sus (*Perșii*, 591-597):

*Limbile n-or să mai fie
Ținute în călușe, și liber
Vorbi-va poporul pe dată
Ce jugul puterii căzu t-a.
Țărnu de sânge umplut, peste care
Valul de stînca a lui Ajax se sparge,
Mormînt e-al puterii persane.
Moiră, mythos, drama*

Ideii de libertate și de demnitate umană Eschil îi opune gestul caracteristic al supunerii totale, îngenuncherea în fața puterii supreme încarnată de Rege. Este o imagine-cheie în definirea mentalității orientale. Xerxes are și el un Sfat, înăuntrul căruia nobilii persani sunt ținuti să-și înfățișeze părerile asupra problemelor ce se pun conducerii statului. Rolul lor este mai degrabă consultativ, căci Regele ia singur hotărârea, și nu i se poate reproșa aceasta. Sfatul suprem nu l-a încurajat de pildă să pornească împotriva Greciei, și nici umbra tatălui său Darius nu se alătură unui plan atât de îndrăzneț.

O altă imagine sub care apare orientalul în opera lui Eschil este aceea a omului căruia îi repugnă aspectul trupului omenesc gol. Această pudoare exagerată își are obârșia în subordonarea definitivă a individului nu numai față de puterea terestră, ci și față de cea divină. Religiei antropomorfe grecești îi este caracteristică nuditatea ca un semn al egalului pus între pământean și nemuritor. În opera greacă este situat pe o treaptă inferioară de civilizație acela căruia îi este rușine de trupul său, căci în mentalitatea elenică există o legătură strânsă între aspectul fizic și calitatea sufletească exprimată prin cunoscutul concept al *kaloskagathiei*.

Pentru a nu ne abate totuși de la *Perșii*, avem a releva încă două chestiuni care atrag atenția cercetătorului de astăzi. Victoria de la Salamina a însemnat și o pierdere grea a armatelor regale. Numărul victimelor, fie de o parte sau de alta, nu este cunoscut, ci doar conjecturat, prin coroborarea diverselor informații indirecte. Textul lui Eschil ne furnizează pe una dintre cele mai prețioase. Din dialogul între corul sfetnicilor și Rege se desprinde mulțimea pierderilor pe care Xerxes le confirmă și le plânge. Avem astfel păstrate în versurile 955-1000 o serie întreagă de nume persane a căror autenticitate a fost pusă încă din Antichitate la îndoială. Cercetările onomastice mai noi au dovedit că aceste nume sunt reale, unele fiind menționate și în alți autori, altele perfect posibile prin analogie. În schimb, căpete-

Realități contemporane în tragedia attică

31

niile nu au întotdeauna bine precizată naționalitatea; de pildă Ariomardos este când egiptean (v. 38 — stăpânul străvechii Tebe, Ariomardos), când lydian, deoarece moartea sa îndoliază Sardesul (v. 321), și alte câteva asemenea. Este foarte posibil ca atenienilor să le fi fost cunoscute numele generalilor persani, fără însă a ști cu exactitate care erau trupele comandate de aceștia.

Orice piesă despre Salamina era prin definiție destinată a fi o piesă patriotică. Jucată în 472, tragedia *Perșii* cunoaște un imens succes într-o Atena plină la acea vreme, ca oraș-capitală a spiritului panhelenic, de mulțime de străini atrași de comerț sau de afacerile politice care se înnodau acum, la câțiva ani după marea victorie, în cetatea de sub Acropole. Un prim congres al Ligii de la Delos

a avut loc numai cu patru ani înainte, în 476, și, fără îndoială că o mulțime din aluziile la libertatea, independența, vitejia grecilor uniți erau destinate auditoriului insular, nu pentru a satisface aranjamente politice mărunte, ci pentru a da glas acelei reale și majore dorințe și idei pe care Atena și-o simțea încarnată în destinul ei: conducerea firească ce-i revenea pe plan moral, economic și militar a grecilor din Egeea, împotriva unui eventual reviriment al puterii persane dincolo de limitele naturale ale Asiei. Dacă *Persii* constituie un poem închinat vitejiei și măreției Atenei maritime, politicii ei externe de mare putere în cadrul Ligii de la Delos, *Prometeu înălțuit* este lauda adusă industriei și meșteșugurilor harnicilor locuitori ai Atticei, înzestrați cu toate talentele pe care titanul răstignit le-a revărsat asupra celor mai întreprinzători dintre oameni. De aceea cultul său își găsea la Atena altare aprinse, orașul cinstindu-i sărbătorile cu curse de torțe. El era pentru meșteșugarii din cartierul Kerameikonului patronul venerat căruia îi datorau priceperea și roadele muncii lor. Pentru Eschil, Prometeu nu însemna numai o legendă, un prilej de a înfățișa unul din episoadele cele mai bogate în semnificații și poezie ale *themachiei*, ci mai ales o ocazie de a prezenta publicului un mit care îi era drag, afirmând totodată că faima și puterea Atenei nu stă numai în carena

32

Moiră, mythos, drama

corăbiilor, ci și în cuptoarele și brațele oțelite ale celor care le aprind, că alături de război și geniul strategiei, zeița purtătoare de egidă, ocrotește și încurajează artele pașnice prin care se ridică și se răspândește mesajul civilizator al harnicilor locuitori ai Peninsulei. În felul acesta, *Prometeu înălțuit* este o contrapondere plină de înțelesuri a tragediei *Persii*, o desăvârșire a creației poetului ca participant direct și activ la marile probleme pe care le trăia cetatea sa și cărora le dă în tragediile jucate în fața compatrioților și străinilor valoarea unor mesaje coborâte parcă dintr-o ordine firească superioară. Intenția poetului este adevărată de faptul formulat în versul 506: „Toate meșteșugurile muritorilor sunt de la Prometeu”. Totuși nici unul din cele care sunt menționate în vestitul monolog nu-i sunt atribuite de către alte surse mitologice. S-a presupus că Eschil a urmat un model astăzi în întregime pierdut și ireparabil. Explicația nu poate fi alta decât cea sus-amintită: totul este o contribuție personală a poetului în vederea preamăririi virtuților cetățenești pașnice ale Atenei.

Una dintre cele mai interesante probleme juridice dezbătute de Eschil este aceea a dreptului de azil. Tragedia *Rugătoarele*. este pe lângă un tablou impresionant al sensibilității și grației feminine o operă încărcată de sensuri umane, aducând laude dreptului statal și tradițiilor de ocrotire a străinilor aflați în grea încercare care imploră protecția orașului. Dintr-alt punct de vedere am putea considera această tragedie, operă de tinerețe a poetului, compusă poate între 493 și 490, ca prima operă dramatică cu tendințe feministe. Oricum, Eschil își adaptează, în virtutea conceptului armoniei stilistice de care ne vom ocupa într-unul din capitolele următoare, vocabularul la subiectul piesei. Nu ne va surprinde astfel faptul de a găsi în decursul acestor versuri întrebuintați o sumedenie de termeni juridici, dintre care vom cita ca exemplu numai câțiva. Regele Argosului spune corului Danaidelor (w. 390-391): „Trebuie să. *pledezi* că după legile din țara ta ei nu au cătuși de puțin dreptul de *tutelă* asupra-ți”,

Realități contemporane în tragedia attică

33

sau ceva mai jos (w. 397-401): „Nu e ușor de *hotărât* o *hotărâre*; să nu mă crezi *jude* definitiv, căci ți-am spus și mai înainte că oricât de mare ar fi puterea mea, nu voi face ceea ce îmi ceri fără a întreba poporul, ca nu cumva vreodată să ajung a mi se spune că cinstind străinii, mi-am pierdut cetatea”. Într-altă parte,

Danaos își începe monologul cu binecunoscuta formulă comună tuturor decretelor grecești: „*Edoxe argeioisin...* ” (argi-enii au *hotărât*) (v. 605), iar ceva mai jos (w. 726-729) în câteva versuri se acumulează o mulțime de termeni obișnuiți în tribunale, în scopul de a crea atmosfera unui conflict de drept. Sunt pomeniți astfel unul după altul apărător (*arogos*), avocat (*syndicos*), ambasadă (*presbeia*), crainic (*keryx*) etc. Un vocabular juridic bogat găsim și în *Eumenidele*. Studiul amănunțit al acesteia ne dă o imagine reală și exactă asupra evoluției cetății-stat grecești la începutul secolului al V-lea. În domeniul juridic, transformarea radicală pe care a suferit-o lumea greacă, și Atena înaintea tuturor, este trecerea de la dreptul penal familial la dreptul penal public. *Eumenidele* prin întreaga lor construcție reliefează acest eveniment, care apare în finalul tragediei ca un *dens ex machina* al încetării suferințelor lui Oreste. Zeița Atena însăși instituie tribunalul (w. 482-484), care nu este de esență divină, ci alcătuit din muritori. Această nouă instituție va fi Areopagul: *Pentru că totul a fost dat să ajungă aici Alege-voi pe juzii sângelui vărsat Sub jurământ, și ce am hotărât, va fi Pentru vecie de acum mereu păstrat.*

În fața tribunalului, precum hotărâse zeița, apar și martori, unii de natură divină, cum este Apollo, pentru a arăta că Oreste îi urmasă în totul porunca. Pedepsirea ucigașului nu mai este lăsată în grija răzbunării familiei victimei, și cetatea își face un drept de frunte din urmărirea și pedepsirea criminalului. Eriniile,

34

Moiră, mythos, drama

reprezentând legea cea veche, ca divinități ale unui panteon înlocuit de noul Olimp, își dau seama de sensul prefacerilor prin care trece lumea muritorilor, se simt înlăturate, inutile și se îndoiesc de eficacitatea noului sistem:

Acum noi legi vin

După care învinge

Acel ce mâna ucigașă ridică

Părinților asupra.

Fapta asta o să dezlege

Pe muritori de orice sfânt respect,

Și mii de răni copiii

În trupul ce-i născu or să deschidă (vv. 490-495)

În urmă, pentru a fi împăcate, locuitorii orașului făgăduiesc zeiței Atena un cult ce-l vor închina acestor divinități care din urmăritoare și aducătoare de rele devin îndurătoare și protectoare ale pământului Atticei.

Orestia a fost cel din urmă succes al lui Eschil, câștigător al concursului dramatic din 458. Îndelunga referință la Areopag în *Eumenide* este de natură să suscite o serie întreagă de întrebări cu privire la atitudinea poetului față de evenimentele petrecute cu câțiva ani înainte de reprezentare, în 462. Zece ani după bătălia de la Eurymedon, procesul și în cele din urmă ostracizarea lui Cimon (461) deschisera democrației ateniene drumul către o serie întreagă de reforme interne, dintre care cea dintâi și cea mai importantă era aceea a Areopagului. În fruntea noilor orientări se aflau cei doi conducători ai Partidului democrat, Efialte și Peri-cle. Puterea Areopagului era nelimitată. Structural el era de origine aristocratică, compunându-se din foștii arhonți, ei înșiși trași la sorti după o listă de cinci sute de candidați care aparțineau, în urma legii din 487, primelor două clase censitare ale Atenei: pentacosiomedimnii și cavalerii. Membrii Areopagului erau aleși pe viață și nu aveau a da socoteală nimănui de activitatea lor în cadrul acestui for, căruia îi erau recunoscute suprema

Realități contemporane în tragedia attică

35

autoritate în toate treburile obștești și natura divină a înființării sale, după cum ne amintește și poetul. Areopagul era păzitorul legilor, căci avea căderea să

controleze dacă magistrații își îndeplinesc funcțiile conform celor orânduite. Participa deci la puterea executivă prin controlul asupra magistraților, la cea legislativă prin dreptul ce-l avea să interpreteze și să-și opună eventual vetoul hotărârilor Adunării, la puterea judiciară participa prin dreptul străvechi și divin de a pronunța sentințe definitive. Instituția a prezentat o perioadă de timp o înaltă garanție, aceea a capacității și a meritelor membrilor ei, însă după legea din 487, când la arhontat, și deci mai apoi în Areopag, puteau fi promovați aristocrați fără merite personale, anacronismul și discrepanța dintre prerogativele și capacitatea sa au devenit evidente. Supărătoare față de celelalte magistraturi democratice era și calitatea- viageră a funcției de areopagit în comparație cu durata anuală a celorlalte magistraturi. Pentru a realiza o legislație perfect democratică, Efialte a înțeles că vor trebui luate majoritatea prerogativelor Areopagului și trecute asupra Adunării poporului. Prestigiul de care se mai bucura încă acest for era destul de mare, și spre a-l diminua fură intentate o serie de procese de corupere sau ilegalitate multor areopagiți. O dată aceștia epurați, se ivi și prilejul de a ataca corpul în întregimea lui. În 462/1 o bună parte din trupele ateniene, mai ales hopliții, se aflau dislocate în Messenia, în ajutorul spartanilor. Efialte, prin intermediul unui oarecare Arcestratos, propuse în Adunare și obținut a fi votată o lege care lua Areopagului toate funcțiile sale suplimentare (*ta epitheta*), nelăsându-i decât dreptul de a judeca crimele religioase, omorul premeditat și administrarea bunurilor sacre. Acele funcții suplimentare fură trecute Sfatului, Adunării și asupra Tribunalului Heliașilor. Față de această importantă refonnă, care să fi fost poziția lui Eschil? Textul *Enmenidelor* (w. 470-490) ne spune clar că scopul inițial (fără a se mai aminti un altul în perspectivă) al instituției era de a judeca crimele premeditate și cele de natură religioasă, așa

36

Moiră, mythos, drama

cum de altfel va rămâne după reforma din 462. În același timp poetul insistă asupra importanței unui asemenea for în cetatea Atenei. Putem conchide deci că Eschil nu considera că reforma din 462 ar ataca în esență Areopagul, dar că orice ulterioară consecință a ei, având drept rezultat minarea rosturilor străvechi ale acestei instituții, reafirmate cu ocazia spolierii excrescențelor acumulate pe parcurs, ar fi dăunătoare tradiției și bunei rânduieli a statului. Din alt punct de vedere privind lucrurile, ne întrebăm dacă nu cumva poetul a vrut să liniștească pe aceia dintre spectatori, ce se speriaseră de îndrăzneala unei atare reforme, asigurându-i că ea nu va merge mai departe și că nu va fi decât o *reductio ad principium*.

Dacă despre Eschil și Euripide s-a spus dintotdeauna că sunt niște poeți-cetățeni, întrucât operele lor reflectă realități ale vremurilor în care au fost create, despre Sofocle, tradiția cercetărilor în această direcție, ilustrată de nume cu rezonanță în filologia clasică cum ar fi A. Nauck sau Wilamowitz-Moellendorf, a rămas pe poziția negării vreunei aluzii la un eveniment sau o realitate contemporană în toate tragediile sale. Cititorul cât de sumar orientat în literatura greacă va recunoaște cu ușurință chiar de la prima lectură o asemănare izbitoare între molima abătută asupra Tebei în *Oedip rege* și descrierea ciumei din Atena la Tucidide (II, 47). Este evidentă aluzia, și descrierea bolii urmărește exact simptomele molimei care încercase cetatea Atenei în timpul Războiului peloponesiac, fără să credem, așa cum s-a afirmat adeseori, că Sofocle s-ar fi inspirat din sus-amintita descriere a lui Tucidide, deoarece el însuși fusese martor ocular al nenorocirii. Un cercetător român, profesorul D. Marmeliuc, s-a ocupat în chip special de depistarea aluziilor la contemporaneitate în opera lui Sofocle¹. Astfel, în *Ajax* (v. 596) se amintește de

victoria de la Salamina ce a însemnat un

¹ *Reflectări ale contemporaneității în tragediile lui Sofocle*. în *Studii clasice*, VII, 1966, pp. 25-34.
Realități contemporane în tragedia attică

37

eveniment în viața poetului care, precum am mai arătat, condusesse la vârsta de șaisprezece ani corul efebilor ce cânta peanul victoriei. Creată în 450, tragedia reflectă ascuțirea fricțiunilor dintre Atena și Sparta ce căuta să stabilească supremația Tebei în Grecia Centrală, fapt marcat prin înfrângerea atenienilor în bătălia de la Tanagra (457). O amintire a lecturilor publice la Atena ale lui Herodot, amic al poetului, făcute prin anul 447, se găsește în *Antigona* (v. 904) sub forma justificării raționale a faptei acesteia, justificare asemănătoare cu cea a soției lui Inta-fernes pe care istoricul ne-o amintește în Cartea a III-a, 119. O altă asemănare pe care cercetătorul amintit o sesizează este în *Electra* (v. 417), când Chrisotemis povestește surorii sale visul Clitemnestrei, ecou al visului lui Astiage, cunoscut atenienilor prin aceleași lecturi publice ale lui Herodot. în *Fi /octet*, apelul lui Heracles de la sfârșitul tragediei pentru unitatea greacă este fără îndoială referitor la tragicele evenimente din Sicilia care au dat Atenei o lovitură mortală prin pierderea flotei și a unor însemnate unități de pedestrași. Unele amărăciuni pe care poetul a avut parte să le încerce către sfârșitul vieții sale transpar și ele în cea din urmă tragedie, *Oedip la Colonei*. Este cunoscut procesul intentat de fiul său Iophon, ce-l acuza de iresponsabilitate. Blestemul pe care Oedip îl aruncă asupra fiilor săi este un veșmânt mitic al unei dureri personale cu care avea să se închidă propria viață a poetului.

Pe lângă aceste amănunte care arată cum nu se poate mai bine că tragediile lui Sofocle, în virtutea funcției politice inerente genului sunt puternic ancorate în realitatea contemporană, atmosfera generală a operei sofocleice reflectă mentalitatea ateniană după Războaiele medice. Ne gândim la un fapt ce-l vom discuta mai pe larg într-unui din capitolele următoare (*Eroismul lui Oedip*). și anume la influența sofistilor asupra gândirii grecești la mijlocul secolului al V-lea. Acest puternic curent intelectual ce-și pune amprenta asupra întregului mers al culturii grecești își are ecoul direct în *Oedip rege*. atunci când Oedip

38
Moiră, mythos, drama

recunoaște că a dezlegat ghicitoarea Sfînxului, nu printr-un dar divin, ci prin puterea minții sale, a experienței agonisite în cursul vieții, pline de întâmplări cărora a trebuit să le facă față.

Oprindu-ne cu observațiile noastre doar asupra primilor doi tragici, așa cum o vom face în tot cursul acestor studii, din motive ce credem că vor ieși mai bine în evidență după lectura întregului, constatăm că deși poezia lor este în primul rând o operă filosofică, ea este în același timp, prin esența instituției însăși, de finalitate politică și implicit legată, prin aluziile din care am amintit doar câteva, de realitatea contemporană.

.

MOIRA — SIMBOLUL FILOSOFIC AL DESTINULUI

Credința în a găsi începutul unei idei sau pe cel dintâi care a formulat-o este deșartă, căci ideile, în forme mai mult sau mai puțin primare, au existat dintotdeauna, iar dintre cei care le-au exprimat, mulți sunt acoperiți de uitarea vremurilor, alții, abia cunoscuți de noi, sunt denumiți deschizători de drumuri. Istoria ideilor nu înseamnă numai influențe sau contacte, ci și creații independente, ieșite din același ogor comun al spiritualității universale la un moment dat al existenței ei. într-o determinată unitate cronologică, într-un cadru istoric bine conturat, în fine într-o arie geografică coerentă, istoria ideilor devine o realitate obiectivă, un adevăr ce se impune de la sine, grăitor prin înseși manifestările sale și de care istoricul sau criticul literar este dator să țină

seama.

Tragedia attică nu este nici ea un fenomen spontan, ci după cum am văzut că este ancorată în contemporaneitate, sau după cum vom desluși în cursul unor capitole următoare originile îndepărtate ale genului, tot astfel vom încerca să ne-o înfățișăm ca o înflorire logică, sub aspectul filosofic, a gândirii grecești anterioare, în acele direcții către care o îndreptau legăturile spirituale, multiplele și străvechile relații ale istoriei epocii arhaice.

Din bogata zestre poetico-filosofică a tragediei, ideea destinului, poetic întruchipată de *Moiră*, ne apare la rândul ei ca însăși un simbol, un simbol filosofic de această dată, al unei concepții materialiste străvechi, pe care vom încerca să o conturăm în rândurile de mai jos. La Homer, *Moiră* este întâlnită ca zeități personificând răul, moartea, figurând implacabilul destin. Ea se prezintă în general sub trei forme¹. Homer ne înfățișează destinul ca o forță de natu-

A. Frenkian, *Înțelețul suferi,*

literatură, 1957

p. 55 și urm.

ființei umane în tragediile lui Eschil, în *Limbă și*

40

Moiră, mythos, drama

ră divină care se află deasupra tuturor divinităților și chiar deasupra lui Zeus, divinitatea supremă. Alteori destinul este egalat voinței lui Zeus, constând din hotărârile acestuia, Zeus însuși înclină la un moment dat în a nu-și mai respecta hotărârile, dar este ținut a o face pentru a nu intra în contradicție cu el însuși. Homer vede, în fine, destinul în primele hotărâri luate de Zeus, asupra cărora stăpânul Olimpului ezită să mai revină. La tragici, *Moiră* înseamnă soartă, destin, ceea ce este dat fiecăruia în viață. Ea dispune de viață și de moarte (Sofocle, *Filoctet*, v. 331). „Când soarta pe Ahile în moarte-l prăvăli...” sau *Oedip rege* (v. 713): „De-a fiului mână soarta îi hărăzi să piară”.

Sfera de acțiune a *Moirei* se extinde și asupra lucrurilor neanimate, ca de pildă asupra soartei comorilor strânse în Troia (Eschil, *Agamemnon*, v. 130): „Cu forța soarta le va spulbera”.

Complexitatea *Moirei* în vestitul dialog dintre Clitemnestra și Oreste în *Hoefore* este înfățișată astfel (w. 908-912):

CL. Eu te-am hrănit și-alături veau să-mbătrănesc

OR. Cu ucigașa, tatălui meu viețuind?

CL. Copile drag, destinul este vinovat.

OR. Destinul chiar spre moarte-ți e-ndreptat.

CL. De-al mamei tale blestem nu te temi?

Moiră este închipuită de Eschil ca divinitate triplă, alături de Erinii (*Prometeu*, v. 516): „Destinul cu-ntreită față...”, astfel explicându-se pluralul întrebuințat adeseori în invocații (*Prometeu*, v. 894): „Niciodată, niciodată, voi destine...”, sau în *Hoefore* (v. 306): „Puternice destine!”.

Alteori, ideea destinului este redată prin *anănke* (necesitate, constrângere), ca în *Prometeu* (v. 105):

Puterea sorții este de neînfrânt.

în general însă, ideea de forță, necesitate, constrângere (*anănke*) se referă la manifestarea destinului în lucrurile pămân-

Moiră — simbolul filozofic al destinului

41

tești, în raporturile dintre oameni, în nexul cauzal al evenimentelor. Iată câteva exemple:

Se cere, muritorii să îndure De zei trimise câte toate sunt.

(*PERSII*, v. 293)

Alăturat adeseori acuzativului pronumelui personal, cuvântul *anănke* se personifică și capătă o forță verbală deosebită (Euripide, *Medeea*, v. 1013):

„Bătrâne, nevoită sunt să...”

Alteori, contextul conferă cuvântului sensul abstract care-l leagă de înțelesurile destinului (Sofocle, *Electra*, w. 1497-1498):

Nevoie este acest palat să vadă Noi suferințe?...

Chinul fizic, angoasa, sunt exprimate tot prin *anânke* de către corul din *Filoctet* (v. 205), atunci când acesta descrie suferințele eroului.

Dar ceea ce este mai interesant în cercetarea problemei destinului la tragici este opoziția pe care aceștia o reliefează între forța omenească, fie ea de natură fizică sau intelectuală, și forța destinului. Eschil rostește prin gura lui Prometeu una din limitele condiției umane, aduse atât de des și atât de crud la-cunoștința omenirii (v. 514):

Cu mult mai slabă ca destinul este înțelepciunea...

În Ionia secolului al VI-lea î.Hr. trebuie căutate izvoarele gândirii poetilor tragici, învăluite în semnificațiile aceluiași veșmânt mitic de care tragedia se folosește în mod obișnuit. *Teogonia* hesiodică este prin existența ei o mărturie a comunității de cadra filosofic a lumii grecești de pe coastele Asiei Mici cu acea parte a Greciei

42

Moiră, mythos, drama

continentale întoarsă prin toate interesele și afinitățile ei către răsăritul lumii elene.

Căci dacă Tales vede în apă principiul de început (*arhe*) al lumii, mitologia greacă homerică cunoaște simbolul acestei idei. Marea, Oceanul este născătorul zeilor, iar mama lor este Tetis (*Iliada*, XIV, v. 201). Aceeași structură etnică, aceleași obiceiuri și deci și aceleași concepții se găsesc la grecii locuitori de o parte și de alta la Egeei; cei dinspre răsărit au emigrat în urma venirii din nord a triburilor doriene continentale, al căror contact recent cu elementul acvatic nu a reușit să-i scoată din orizontul lor terestru, păstrându-și această caracteristică până la sfârșitul istoriei elene. Este firesc deci ca mitul să reprezinte o realitate antro-po-geografică, cu atât mai mult sporită de legăturile complexe pe care Ionia le-a avut cu Orientul antic până la stăpânirea persană, unde abundau legende de acest gen.

Dar dacă pe Tales istoria gândirii antice grecești îl consideră drept primul filosof, deschizător de școală în înfloritoarea metropolă a lumii elenice orientale care era Miletul, profund atașată de sufletul și mentalitatea ateniană, dovadă măcar simptomatice zguduire pe care o provoacă tragedia lui Frinicos, fără îndoială că pe Tales l-au premers o serie întreagă de nume care au reflectat asupra realităților naturii înconjurătoare, dar despre a căror existență nu mai știm astăzi nimic.

Optica noastră asupra gândirii milesiene nu este directă, ci tributară mentalității lui Aristotel, care, profund erudit și pătrunzător ca spirit, nu va scăpa, ca și în domeniul esteticii literare, din contextul cultural general al jumătății veacului al IV-lea, vreme când își desăvârșește opera. Astfel că pentru înțelegerea cât mai exactă a presocraticilor, delimitarea coeficientului mentalității aristotelice este prima treaptă spre judecarea gândirii acestora. Când Aristotel afirmă că școala din Milet a descoperit numai unul din cele patru feluri de cauze stabilite de el, și anume numai pe cea materială, lăsând deoparte cauzele eficiente, formale și finale, va trebui să avem în vedere că el cercetează

Moiră — simbolul filosofic al destinului

43

concepțiile acestei școli numai în ceea ce privește aspectul lor filosofic, în timp ce esențialul gândirii ioniene este latura cosmogonică. Locul lui Tales în istoria filosofiei, Aristotel însuși ne-o afirmă, este marcat prin schimbarea pe care o aduce în optica asupra universului, transformând-o din mitică sau teologică în fizică sau „naturală”.

Sursele directe ale lui Aristotel au fost și ele de bună seamă limitate, căci chiar

dacă au existat opere scrise aparținând învățaților din Milet, așa cum afirmă doxografii târzii, ele au dispărut probabil în incendiul care a consumat cetatea o dată cu înăbușirea de către perși a revoltei ionienilor.

Tales este în floarea vârstei sale pe la 585, când prevede o eclipsă de soare, asigurându-și astfel faima în toate cetățile grecești ale Asiei Mici. cât privește cunoștințele sale astronomice, unii cercetători¹ contestă preexistența unei perioade de formare la sursele babilonice sau egiptene, accentuând relativitatea și puținătatea de fapt a lor prin raport cu știința orientală a vremii. De altfel, ionienii nu și-ar fi făcut un titlu de glorie din existența școlii lor din Milet, dacă conducătorii ei ar fi fost simpli învățăcei ai marilor preoți orientali. Mintea greacă descoperise pe cont propriu unele adevăruri cunoscute de cercul închis al preoțimii Orientului arhaic. Aceasta nu înseamnă că am nega contactul permanent și direct cu mentalitatea gândirii filosofice a Orientului, în mediul căreia începuse să înflorească raționalismul grec.

Faptul că Tales așază la temelia unității lucrurilor principiul elementului umed este rezultatul unei observații îndelungi a naturii, fericit îmbinată cu acea caracteristică a gândirii grecești care este tendința către sinteză ca modalitate de a descoperi legile universului. Explicabilă, cum am văzut, alegerea apei la un popor ce trăia în intimitatea acestui element, și explicabilă încă prin aceea că dintre toate substanțele naturale era singura dispo-

¹ W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, Cambridge, 1962.

44

Moiră, mythos, drama

nibilă în cantități uriașe, observabilă fără vreun aparat *xn* cele trei stări diferite de consistență, solidă, lichidă și de vapori, alegerea apei deci nu este atât de semnificativă cât nevoia de a găsi o materie primară comună tuturor lucrurilor animate sau neanimate, prin intermediul căreia acestea să-și afirme unitatea. Hilozoismul milesienilor nu este o doctrină în ea însăși, un scop final al gândirii lor, ci un corolar al concepției unității universale, după cum apa, ca substanță, în viziunea lui Tales, nu este o *materie*, cum au vulgarizat unii exegeți ulteriori, ci un *principiu*, deosebit deci de consistența sa reală ca atare.

Dacă Aristotel considera că toate lucrurile sunt în concepția lui Tales pline de zei, făcând legătura cu ceea ce alți gânditori spuneau despre prezența sufletului în cele câte ne înconjură, nu înseamnă că filosoful milesian credea astfel, căci în fond părerea menționată venea în contradicție cu unitatea și identitatea într-un același principiu a universului.

Dar principiul lui Tales, pentru a putea fi valabil, trebuia să conțină în el cauza mișcării și a schimbării; aceasta, aflătoare în fiecare obiect, era pricina eternității menirilor; (putem înțelege astfel prezența zeilor în fiecare lucru, și tot așa va fi înțeles-o și Tales, îndepărtându-se de la religia antropomorfică populară). Cel dintâi act în crearea lucrurilor trebuia să fi fost o separație a luminii de întuneric, ca în legendele ebraice, sau a apelor de sub și de deasupra firmamentului. Unii cercetători cred că pot repera această concepție, comună și lumii ioniene, în tragedia lui Euripide, *Melanippe înțeleaptă*, păstrată doar fragmentar, dar care consemnează legenda că la început Pământul și cerul aveau o singură formă, din pricină că natura lor era amestecată. Mai târziu aceste corpuri s-au separat, și lumea și-a căpătat aspectul pe care-l are acum, separarea dând viață lucrurilor și ființelor din jur (Nauck, *Fragm. Trag. Graec.* nr. 484):

Moiră — simbolul filozofic al destinului

45

Povestea nu-i a mea, ci eu o știu Din câte de la maică-mea aflai, Că cerul și pământul erau una, Și după ce se despărțiră-n două,

La tot dădură naștere,-n lumină Copacii dând și păsările, fiare Și tot ce marea în adânc hrănește Și neamul muritorilor...

Teogonia hesiodică însăși ne dă o formă asemănătoare a mitului menționat, în

povestea lui Uranos și Gaia.

Anaximandru, urmașul lui Tales, consideră infinitul (*ape-iron*) ca principiu al universului. Din unicul fragment păstrat aflăm că „lucrurile se întorc în mod silit acolo de unde s-au născut, căci ele trebuie să dea socoteală și să ispășească nedreptatea comisă unele față de altele, după orânduirea timpului”. Această nedreptate o ispășesc prin nimicirea lor, în urma căreia apar alte lucruri individuale. Legătura pe care o putem face între această concepție și ideea destinului în tragedie devine cu atât mai interesantă cu cât cunoaștem și unele practici mitico-ritice care au stat la originea genului și care se referă la succesiunea anotimpurilor.

Materialitatea lumii la Anaximandru se exprimă prin existența a patrii elemente: apă, pământ, foc și aer, opozabile între ele prin ceea ce filosofia ulterioară avea să denumească „attribute”: cald, rece, umed și uscat.

Anaximandru subliniază poziția unică a omului în univers prin aceea că, spre deosebire de alte animale, are nevoie de o lungă perioadă de formare până să ajungă la maturitate, de aceea la început — atunci când a apărut pe Pământ — trebuie să fi fost destul de slab, și nu ar fi supraviețuit dacă nu ar fi coborât dintr-un alt fel de creatură.

Anaximene din Milet, urmaș al lui Anaximandru, trebuie să fi trăit pe la sfârșitul secolului al VI-lea, dacă înaintașul său era contemporan cu tiranul Policrate din Samos, după unele surse, murind puțin după 547, după altele.

46

Moiră, mythos, drama

Ideea structurii materiei își face loc în concepția lui Anaximene despre univers, pe care-l consideră o variație infinită a densității elementului — principiu care este aerul. O prefigurare a concepțiilor atomiste sau o simplă aplicație născută dintr-un empirism rudimentar? Înclinăm a crede că Anaximene, alături de ceilalți reprezentanți ai școlii din Milet, are o viziune intuitivă asupra calităților universale, pe care le exprimă de fapt figurat prin cauzele și principiile materiale, și că, în fond, unitatea pe care o stabilește între lumea însuflețită și cea neînsuflețită este dovada peremptorie a acestei intuiții prin aceea că inteligența este în stare să imagineze structura lumii neanimate, lipsindu-se de experiment și de aparate pe măsura afirmațiilor avansate, coborând numai scara evolutivă a materiei și trăind, cum ne-am exprima astăzi, conștiința structurii organismului la nivelul celular, la nivelul materiei primare.

Pentru că Pitagora scoate sufletul din circuitul principiului unic universal, constituindu-i o lume de devenire particulară, proprie, el iese din conturii ideologic al filosofiei ioniene, deși Samosul se crede că-i va fi fost patria. Restul vieții, trăit în Italia de sud, unde își desfășoară și învățătura, îl plasează în afara lumii grecești egeice, într-un contact numai indirect cu gândirea ateniană, până când interesele acestei cetăți se vor îndrepta cu vremea înspre orașele grecești din Occident.

Este oportun să deschidem o paranteză mai amplă pentru a preciza câteva formulări care vor întregi în chip concludent înțelesul de simbol filosofic pe care destinul îl are în tragedia greacă.

Pentru aceasta este nevoie să subliniem în mod special că reperarea la filosofi presocratici a unor idei atât de actuale astăzi nu înseamnă nicidecum negarea gândirii modeme sau accentuarea aceluși loc comun al multora din învățații contemporani, care în dorința lor de a demonstra până la absolut continuitatea perfectă în filiera civilizației europene, lămuresc cu acribie că tot ceea ce gândim astăzi fusese deja prefigurat în cultura greacă.

Moiră — simbolul filozofic al destinului

47

Cercetarea pasionantă a relațiilor dintre Antichitate și Contemporaneitate are atât de multe domenii atrăgătoare și neparcurse, încât locul comun mai sus pomenit le închide mai degrabă orizonturile decât să le extindă către descoperirea omului contemporan, mai lesnicioasă astăzi și datorită documentării unor arhetipuri în lanțul continuu al memoriei.

Întâi de toate „empirismul” antic nu putea fi un portdrapel al gândirii grecești: presocraticii fără îndoială că s-au debarasat în mod conștient de o metodă care, având în vedere puținătatea datelor ce le pune la dispoziție, nu constituia o cale către o cunoaștere mai adâncă. Metoda apriorică a hilozoismului ionian apare deci ca unica posibilă omului lipsit de date fenomenologice care să-i contureze tabloul universului. Nu tot astfel s-au petrecut lucrurile în epoca modernă.

Pînă în secolul al XVIII-lea observațiile asupra naturii moștenite de la Aristotel era cam tot ce se știa în acest sens. Abia Newton deschide calea metodei fenomenologice moderne, care în vremea de astăzi a ajuns să strângă un imens tezaur de observații, de date, de relații între acestea. Dar nici marea cantitate de date și relații nu a putut satisface, încă de la începutul acumulării lor, dorința de cunoaștere profundă asupra naturii. Descartes, în *Discours de la methode*, mărturisește că se simte împins către cunoașterea apriorică: „tot ceea ce am receptat pînă acum ca cel mai adevărat și mai sigur am primit de la simțuri sau prin simțuri; dar uneori am constatat că aceste simțuri erau înșelătoare și este prudent să nu ne încredem niciodată în întregime în cei care ne-au înșelat... Acum îmi este întru totul clar că înseși corpurile nu ne pot fi bine cunoscute prin simțuri..., ci doar prin gândire și că ele nu ne sunt cunoscute prin ceea ce poate fi văzut sau atins, ci numai prin ceea ce poate fi priceput sau înțeles bine prin gândire”. În acest context referirea la „realitatea ideilor” a lui Platon, ar dezlipi de pe gândirea acestuia scolastica etichetă de „idealism” și ar reduce la adevăratul ei caracter opoziția tradițională dintre materialism și idealism în filosofia celor vechi.

48

Moiră, mythos, drama

Căci ce altceva decât metoda apriorică îi servește lui Einstein să gândească relativitatea generală pentru a cărei demonstrare, geometria lui Riemann îi va fi de folos ca optim instrument.

Dacă teoria cuantică, bazată pe cunoașterea senzorială discontinuă, descrie obiectiv universul cunoscut, teoria relativității generale, izvorâtă din cunoașterea intuitivă continuă, descrie în chip simbolic realitatea. Este neîndoielnic că teoria relativității generale ca instrument perfect de descriere simbolică a realului nu poate exclude și nu ar fi putut premerge cunoașterea fenomenologică. Aici rezidă deosebirea esențială între gândirea greacă și cea modernă. O altă importantă deosebire este aceea că Antichitatea nu a reușit să prefigureze nici măcar un rudiment al sintezei care caracterizează gândirea contemporană și care este teoria unitară a universului.

Numai din punctul de vedere al istoriei metodologiei am găsi asemănări rudimentare pentru metoda apriorică și relativitatea generală în hilozoismul școlii ioniene, de pildă, sau pentru metoda fenomenologică și teoria cuantică în atomismul lui Democrit, Epicur și Lucrețiu.

Dar ceea ce ne preocupă acum este încercarea de a afla înțelesul exact, cât mai nuanțat al „principiului universal” al gândirii milesiene. Caracteristica acestuia era infinitul sau indefinitul?

Fără îndoială că grecii nu concepeau infinitul, așa cum apare el descris de teoria relativității generale. Este cert însă că filosofia ca și întreaga cultură greacă considera omul ca parte integrantă a universului, ceea ce în termenii teoriei

amintite s-ar putea exprima prin aceea că nu există *nici im* observator privilegiat pentru a descrie natura. Aceasta este una din asemănările importante între gândirea antică și contemporană. *Apeiron* la Anaximandru să fi însemnat indefinit? Apa la Tales sau aerul la Anaximene, ca principii, să se fi caracterizat prin aceea că erau infinite sau indefinite?

Ni se pare că nu putem vorbi de natura indefinită a principiilor milesiene atâta vreme cât ele erau definite prin

Moiră — simbolul filozofic al destinului

49

mulțimea infinită a lucrurilor și fenomenelor care-și aveau obârșia în ele.

Dacă în teoria relativității generale infinitul este descris ca suprafața unei sfere, filosofia milesiană concepe universul, în care omul este integrat în chip natural, ca un volum cu centru unic, care este principiul universal, o sferă a cărei rază este devenirea lucrurilor, caracterizată prin mișcare. Lucrurile se transformă unele în altele, dar nu știm dacă toate sunt obligate să treacă la un moment dat al devenirii lor din nou prin centru pentru a relua ciclul devenirii și a asigura circuitul existenței universale.

Circulația ideilor, în Antichitate ca și astăzi, nu poate fi pusă numai pe seama unor evenimente marcante din punct de vedere istoric sau negată în cazul lipsei acestora. De fapt, de la Homer la Anaxagoras, lipsa unei continuități neîntrerupte în șirul de nume care au ilustrat gândirea greacă nu înseamnă lacune ale acesteia. Poezia tragică ateniană se constituie ea însăși în enciclopedic document al unei epoci și al unei tradiții anterioare.

Dar dacă la Anaximandru lucrurile trebuie să ispășească prin pieire nedreptatea existenței lor, la Heraclit din Efes lucrurile au măsura și limitele lor, pe care nu le pot depăși fără a comite o nedreptate pedepsită de Erinii. Nedreptatea constă deci la Heraclit în depășirea limitelor fixate de către rațiunea cosmică (*logos*). Printre cercetările din urmă în această direcție, Aram Frenkian¹ indică legătura strânsă între mai sus-amintitele concepții ale filosofiei ioniene și problema destinului în tragedia greacă. Părerea noastră este că din punctul de vedere al gândirii ioniene, destinul nu este altceva decât existența obiectivă a universului, fie în principiul unității substanței, fie în acela al mișcării. Omul ia cunoștință de aceasta, mai ales de potrivnicia existenței universului, atunci când prin rațiune *depășește*

Gelozia zeilor la vechii greci. București. 1945.

50

Moiră, mythos, drama

Moiră — simbolul filozofic al destinului

51

condiția hărăzită naturii sale, încercând să-și formeze un univers propriu. Cuvintele lui Prometeu mai înainte amintite ni se par lămuritoare în această privință.

C. Mugler¹ relevă la gânditorii vechii Ionii și mai ales la Anaximandru principiul indiferenței naturii față de o formă sau alta în procesul devenirii universale. Universul continuă să se schimbe la infinit, ca rezultat al forțelor ce-l obligă să se altereze. Pe plan uman, *metabole kctiron* (schimbarea sortii) sau roata istoriei menționată de Herodot (I, 207, 2) este transpunerea repetării ciclice care conferă omului un gen de imortalitate discontinuă. Anaximene, Heraclit, Parmenide și Empedocle tratează aceeași fundamentală idee a redevenirii în chipuri diferite, pe care o va relua și Pitagora, scoțând, cum spuneam, sufletul de sub imperiul devenirilor continue ale lumii materiale și asigurându-i un ciclu propriu, independent de acestea.

Oglindă a atâtor alte realități, tragedia greacă este deci și aceea a gândirii elenice de până la ea. Așa cum am avut ocazia să subliniem existența diverselor vocabulare, ca de pildă cel juridic, pentru a demonstra natura de document

multiplu a poeziei tragice ateniene, semnalăm alături de cel filosofic, în parte pomenit în rândurile de mai sus, vocabularul psihologic, în strânsă legătură cu acesta".

Concretizat la un caz particular, destinul îmbracă forma de *daimon*; în acest sens am înțeles maxima lui Heraclit — *ethos anthropo daimon* (caracterul este destinul omului), în acest fel înțelege și M. Detienne³ orice manifestare similară. Eschil o spune explicit în *Perșii*, când trimisul povestește începutul dezastrului armatei lui Xerxes (w. 353-354): „Un geniu răzbunător sau un demon rău...” In fine, în tragedia greacă destinul nu implică și fatalitatea. Vom avea prilejul să constatăm extensiunea „liberului-arbitru”. Destinul nu este obsesiv, pentru că astfel ar distruge tragicul; dimpotrivă, el lasă loc liber desfășurării acestuia. Așadar, așezând la temelia înțelegerii destinului concepțiile materialiste ale gândirii ioniene, socotim că se creează perspectiva necesară aprecierii cât mai juste a poziției pe care poezia tragică attică o ocupă în istoria filosofiei grecești.

¹ C. Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: devenir cyclique et phirality des mondes*, Paris, 1953.

² T. B. L. Webster, *Some Psychological Terms in Greek Tragedy*, în *J.H.S.*, 1957. pp. 149-154.

³ M. Detienne, *La notion de daimon dans le pythagorisme ancien*. Paris. 1963, p. 87.

IRAȚIONAL ȘI TRAGIC LA ESCHIL

Eric Dodds povestește la începutul cărții¹ la care vom mai trimite în cursul celor ce urmează că ideea de a cerceta aspectul irațional al spiritualității grecești i-a fost sugerată de o neobișnuit de sinceră destăinuire a unui tânăr în timp ce vizita sculpturile Partenonului expuse la British Museum. Alăturându-i-se, tânărul rosti cu un glas coborât: „Ceea ce vă voi spune este, o știu bine, o enormitate, dar maniera greacă nu mă emoționează câtuși de puțin!” „Care să fie motivul acestei indiferențe”, îl chestiona clasicistul nostru. „Nu știu dacă mă explic, continuă tânărul, dar totul este atât de puternic rațional”.

Obișnuiți cu formele de exprimare modeme, în special generația tânără, educată estetic în a percepe iraționalul printr-o cheie, devenită de mult familiară, a simbolului artistic, iar prin perceperea iraționalului găsindu-și o cale largă și plină de posibilități noi în procesul cunoașterii. — este neîndoielnic că arta și cultura greacă în general ne apar ca o lume închisă, încorsetată într-un perfect raționalism în care sentimentul și toate valorile legate de acesta nu au ce căuta. În optica pomenită, civilizația greacă este de două ori moartă, mai întâi cronologic și mai apoi spiritual. De fapt, lucrurile nu stau chiar așa, și o știu bine înșiși cei ce susțin că sentimentul spațiului tridimensional complex, conceput din fiecă punct al său, ar fi fost prima oară realizat de Brâncuși, iar mai apoi de Henry Moore. Praxitele s-a exprimat j cu aceleași infinite nuanțe, gândind cel dintâi în arta mediteraneană trupul Afroditei din Cnidos din unghiuri multiple. Arta greacă, însă faptul îl uită îndeobște vizitatorii muzeelor, era emi-namente funcțională, valențele ei depinzând în bună măsură de j

¹ E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational*. Los Angeles, 1951, sau în traducerea italiană *I greci e l'irrazionale*. Florența, 1959.

Irațional și tragic la Eschil

contextul în care era menită să se încadreze. într-altă privință, judecățile noastre sunt puse sub semnul întrebării: majoritatea producțiilor epocii clasice ni s-au transmis în copii romane mai **mult** sau mai puțin fidele, cu regretabilă certitudine mult mai puțin artistice. în privința poeziei grecești, mijloacele ei de a realiza infinitul sau sublimul ne sunt în bună măsură străine atât prin limbă cât și prin ritm și muzică, drum larg către valorile iraționale ale sufletului grec. în natură, și grecii simțeau natura cu intensitatea unui popor care i-a impus măsura umană, alternanțele puternice de umbră și lumină traduceau fluctuația perpetuă între rațional și irațional. Frizele Partenonului țineau seama de aceasta: cea exterioară, prin reliefurile ei înalte, crea umbre intense, acute în

strălucirea marmurei; cea ionică, din spatele peristilului, se remarcă prin clarobscurul estompat realizat de reliefurile jos și de lumina mai redusă a părții în care era așezată. Elementul lumină este în spațiul grec esențial; intensitatea acesteia, tonali-zându-se diferit pe roca albicioasă de calcar sau marmură și pe marea care o reflectă difuză, umple atmosfera cu o prezență reală: lumina care coboară de sus, lumina care urcă răsfărântă de apă și rocă, lumina pe care și-o schimbă între ele pământul și marea. Ce răsturnare totală de echilibru are loc atunci când cerul se înnoarează, marea devine plumburie, mortală pentru sufletul deschis Soarelui, stâncile, înfloriri de piatră peste valul azuriu, se preschimbă în lame de oțel, în monștri ieșiți din adâncuri la suprafață. Frica de furtună, ciudată la un popor cu tradiții marinărești milenare, prezentă și în sufletul navigatorului grec de astăzi, este de natură estetică irațională; nu din comunul substrat al oricărui sentiment de teamă față de necunoscut, ci din acea schimbare bruscă de luminozitate care zdruncină temeiurile raționale apolinice ale naturii înconjurătoare, vădind posibilitatea existenței înfricoșătoare și a afirmării intempestive a unei alte forțe cosmice. Templul de la Sunion, ridicat pe un promontoriu stâncos deasupra mării, sau acropola de la Lindos, Rodos, suspendată ireal la zeci de metri de la suprafața valului, strălucesc

54

Moiră, mythos, drama

Irațional și tragic la Eschil

55

în lumina soarelui sub fulguirea tremurătoare a reflexelor marine albastrii, unitate perfect logică a spațiului și a gândirii spațiale, omenesci, desființată aproape în întregime de soarele care se ascunde în nori, de marea care se întunecă, lăsând edificiile de marmură cu ale lor franjuri de coloane, pustii ca niște schelete uriașe ale unor vietăți de lumină. Datorită acestor schimbări radicale ale naturii înconjurătoare, sufletul grec pendulează între stări extreme: de exuberanță fremătătoare sau de angoasă tulbură și înnorată, instabilitate spirituală caracteristică eroilor homerici de umoare schimbătoare, ale căror acțiuni, aflându-se într-una din cele două stări, le apar străine atunci când o părăsesc. Nilsson cel dintâi¹ a observat că amintirile treceri bruște au reliefat ideea unui *alter ego*, interpretat de Homer ca intervenție fizică a divinității în mecanismul naturii omenesci.

Lumea homerică, al cărei ideal incontestabil era atletul, a cărei forță era cea fizică, a cărei civilizație era cea a cinstei și a rușinii, agonistice sau militare, al cărei drept era cel gentilic și a cărei organizare socială era democrația militară a orânduirii *genos-ului*, era impregnată, alături de cunoașteri imediate ale naturii reale, de o puternică substanță irațională pe care cultul forței fizice o întreținea și o sporea. Iraționalul în societatea homerică se suprapune necunoscutului; el este traductibil prin teama pe care individul o are față de necunoscut. Curiozitatea, nevoia înăscută de a cunoaște, nu se trezește decât atunci când este satisfăcută necesitatea de a cunoaște pentru a trăi, cunoașterea însăși fiind, după spusele lui Unamuno², pusă în serviciul instinctului conservării. Schema structurii psihologice a lumii homerice este simplă. Prin dedublarea individului, zeii intervin în relațiile dintre oameni care sunt bazate pe prețuire (*time*). Nu există decât un mobil exterior al acțiunilor omenesci: opinia; publică a ginții, care nu cunoaște și nu consideră intenția sau

¹ M. Nilsson, *Götter und Psychologie bei Homer*, în *Archiv für Religionswissenschaft*, XXII, 1924.

² M. de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*. Paris, 1937, pp. 31-33.

rațiunea interioară a gestului, ci actul în sine pe care-l laudă sau îl blamează. Eroii homerici nu pot spera la altă recompensă a faptelor lor decât la aceea a faimei, a cinstei, ceea ce nu-i scutește în esență de nici unul din relele ce se pot abate asupra muritorilor de rând. Realizarea este deci exterioară într-o lume în

care este necunoscut lăuntricul și valorile sale, câmp nedefrișat și stăpânit în exclusivitate de irațional. Idealul athletic (mă refer la acel exclusiv ideal social etic al timpurilor homerice revolute) se estompează o dată cu scurgerea timpului și cu opozițiile pe care, fără îndoială, raționalismul le ridică împotriva acestuia. În veacul al V-lea î.Hr., Xenofan atacă puternic acel ideal elenic a cărui expresie a forței fizice exclusive în manifestarea umană era atletul. Cunoașterea omului însuși, antropomorfismul ca modalitate a cunoașterii universale, restrânge, din ce în ce mai mult domeniul iraționalului, cu atât mai eficace, cu cât de la Homer până în epoca arhaică se petrec evenimente de natură istorică și socială care înlesnesc acest proces. Pe plan psihologic înregistrăm latentă progresie de la civilizația rușinii la civilizația vinei, a culpei, civilizația mobilului interior al acțiunilor omenesti, care se înlănțuie și care trebuie echilibrate în virtutea unei justiții eminamente raționale. Este, așa cum am văzut mai înainte, trecerea de la dreptul gentilic la dreptul statal, care antrenează pe multiple căi schimbări în civilizația greacă. Eriniile devin din executoare ale răzbunării divinități pașnice, iar Zeus, reprezentantul suprem al justiției cosmice într-un Panteon supus el însuși unor restructurări esențiale prin răsturnarea vechilor divinități și prin întărirea după lupte grele a autorității sale, rămâne în cele din urmă stăpân. Epoca arhaică este fără îndoială vremea în care se fixează o nouă serie a valorilor în descoperirea specificului uman.

■ Pe plan artistic este cea mai înnoitoare perioadă a plasticii mediteraneene, cea mai intens cogitativă, care realizează într-un interval de o sută de ani (580-480 î.Hr.) desăvârșirea cunoașterii ființei omenesti și trasează în linii mari modalitățile de exprimare

56

Moiră, mythos, drama

Irațional și tragic la Eschil

57

universală ale acesteia. Între *Kuros-ul* de la Delos și *Apollo Piombino* de la Luvru nu s-a scurs numai un secol de viață artistică, ci s-a produs o schimbare de esență, uimitoare prin rapiditatea cu care s-a desăvârșit. Ar fi cu totul eronat să considerăm, pe plan artistic cât și pe plan cultural în general, stadiile acestei evoluții drept trepte ascendente cu o finalitate precisă, cu o tendință evolutivă exclusivă ținând către tipul clasic. Am acorda astfel retrospectiv generațiilor care au efectuat aceste schimbări concepțiile noastre, lipsindu-ne de viziunea reală a fiecărui moment considerat în sine ca expresie fidelă a gândirii artistice a creatorului. Istoricismul artei arhaice, în felul cum l-a înțeles Bianchi-Bandinelli¹, este o noțiune extensibilă asupra întregului fenomen al civilizației grecești, inclusiv, bineînțeles, asupra tragediei attice. De altfel, epoca arhaică nu se încheie în toate domeniile o dată cu terminarea Războaielor persane; în literatură, în concepțiile religioase și filosofice întâlnim numeroase aspecte întârziate care coboară până în vremea sofistilor și sfârșesc definitiv în fața raționalismului de factură socratică. Așadar, judecățile noastre, oricât de generale s-ar voi, nu vor îmbrățișa în formulări lapidare complexitatea unei epoci a cărei trăsătură de căpetenie este multilateralitatea întrepătrunderii vectorilor care conturează acea virtuoză construcție, unică în felul și reușitele ei în civilizația europeană, care este epoca lui Pericle. În vremea în care cunoașterea devine preocuparea de seamă a omului, în care stăruința sa de a se confirma față de sine însuși capătă ardoarea și entuziasmul unei religii, a opune iraționalul tragicului și a studia raporturile reciproce dintre aceste două laturi în opera celui dintâi poet tragic, moștenitor al unei zestre bogate de concepții arhaice, ne apare de un interes deosebit pentru imaginea ce ne-am putea-o forma asupra evoluției istorice a tragediei ateniene. Căci dacă Aristotel ne prezintă înlănțuirea Eschil, Sofocle, Euripide ca o transformare firească a tragediei,

năzuind către perfecțiune, concepția sa evoluționistă, corolar natural al unui spirit ordonator de date răspândite haotic înainte de vremea sa și constituite în știință o dată cu apariția Academiei și mai cu seamă a Liceului, concepția sa evoluționistă, spuneam, este incapabilă să distingă că de fapt între cei trei tragici nu sunt trepte, ci genuri diferite, realități filosofice și religioase deosebite care ne îndreptățesc a-i socoti printre marii filosofi presocratici pe primii doi poeți dramatici, cărora istoriile literare le analizează îndeobște veșmântul mitic, lexical sau scenografic al dramelor. Din acest motiv, rândurile noastre se opresc asupra lui Eschil și Sofocle, pe Euripide socotindu-l, de data aceasta, în deplin acord cu filosoful din Stagira, ca fiind cel mai „dramatic” dintre toți, cel mai apropiat de sensul gândirii din *Poetica*, așa cum vom încerca să arătăm în capitolul privind exegezele moderne asupra originilor tragediei.

Spiritul grec se vedește a fi încă de la începutul creațiilor sale înclinat către rațional, căci întreaga sa civilizație este o civilizație a realului. Pentru a-și putea ordona lumea exterioară pe măsura sa, grecul a trebuit să pornească de la realități imediate și să sintetizeze natura în același spirit pozitivist. Așa cum s-a văzut în capitolul precedent, pentru primii filosofi ionieni era firesc ca lumea să se afle constituită din principii materiale, și încă dintr-un număr restrâns de elemente, diversificate într-o infinitate de combinații care alcătuiesc lumea reală. Omul fiind considerat în centrul realității, este normal ca filosofia greacă să înceapă cu ideea punctului fix, ființă-realitate și apoi mișcare-devenire.

Lucrurile sunt în fond mărimi, și mărimile sunt reprezentate prin numere. În cea mai veche concepție pitagoreică, numărul înseamnă definiția exactă a realității, dimensiunile ei precise. Gândirea greacă concepe aritmetica, numerele, ca reprezentate printr-o figură în spațiu, un fel de geometrie analitică *ă rehonrs*, cum arată Aram Frenkian¹, spre deosebire de geometria cartezi-

¹ *Stoncită dell'arte classica*, Florența.. 1952.

A. Frenkian, *L
e realisme grec*, Cernăuți, 1939.

58

Moiră, mythos, drama

Irațional și tragic la Eschil

59

ană unde soluția problemelor este dată prin calcul în simboluri algebrice, algebra fiind o aritmetică generalizată. Așadar, grecului numărul îi apărea identic cu spațiul care-l reprezenta, fapt evidențiat de *Elementele* lui Euclid. Concepția tradiționalistă și, de ce n-am recunoaște-o, nițel rigidă, asupra numerelor se sfârșește o dată cu descoperirea valorilor iraționale. De pildă, diagonala și latura pătratului sunt incomensurabile; cu alte cuvinte, împărțind la infinit diagonala și latura pătratului în segmente, niciodată nu se poate obține un divizor comun al celor două mărimi numite. Raționalul și iraționalul devin așadar două coordonate ale realului, două aspecte traductibile prin substanță și relație. Aspectul concret al realității, concentrat în formă, era în special sensibil, la începuturile ei, gândirii grecești, care a născut din acest cuvânt însăși noțiunea platonică a ideii. (*eidos—idea*, derivând din rădăcina *vid* — a vedea — deci starea vizibilă a lucrurilor, forma lor). Fără îndoială că nu în sens matematic vom căuta a contura limitele iraționalului în gândirea și poezia eschileană, ci am amintit cele de mai sus în năzuința de a defini cât mai apropiat denumirea de irațional dată multiplelor manifestări ale spiritului grecesc, desemnate ca atare. Altfel spus, iraționalul nu este o categorie subiectivă, și nu a fost nici măcar la Homer, unde zeii se manifestau obiectiv în viața individului prin acel alter ego; ci cuprinde acele manifestări, acele realități care scapă schemei logice raționale și care prin aceasta nu sunt nici pe departe incognoscibile, ci dimpotrivă. Gândirii contemporane, definibilă prin formularea hegeliană că orice lucru rațional este real și orice realitate este rațională, îi este

mai dificilă apropierea de specificul diferențierii noționale, foarte labilă, caracteristică gânditorului atenian al veacului al V-lea î.Hr. Pentru ordonatorul de cunoștințe și noțiuni care este Aristotel, iraționalul, discutat în legătură cu estetica literară în *Poetica*, j XXIV, este denumit *alogon* și se distinge de miraculos (*to thaumastori*). Iată pasajul: „Ce trebuie căutat într-o tragedie elementul miraculos. Iraționalul, de care depinde în cea mai mare măsură miraculosul. Își are locul mai curând în epopee, pentru motivul că eroul nu se vede. Aduse pe scenă, amănuntele fugăririi lui Hector, grecii stând fără să ia parte la urmărire, Ahile făcându-le semn cu capul, ar stârni râsul; în epopee scapă observației. Miraculosul este de altminteri plăcut, dovadă faptul că toți câți au de povestit o fac adăugând și de la ei ca să-și desfete ascultătorii”. Că reflecțiile lui Aristotel nu au nici o legătură de fapt cu esența dualismului irațional tragic în poezia eschileană, abia că mai trebuie să o relevăm. În continuarea celor citate, Stagiritul adaugă: „Tot Homer i-a învățat pe ceilalți cel mai bine cum să mintă cu socoteală”. Printre lucrurile iraționale din punctul de vedere al desfășurării acțiunii dramatice se înscrie și minciuna, făcută însă cu socoteală, după o anumită tehnică pe care o vom vedea. În legătură cu minciuna și pornind de la aceasta, ni se pare că putem descoperi încă o latură a iraționalului. Explicându-se, Aristotel adaugă: „De câte ori un lucru care există sau se întâmplă aduce după sine un alt lucru care există sau se întâmplă, oamenii își închipuie că de vreme ce al doilea există, primul trebuie să fi existat sau să se fi întâmplat și el: socoteală evident greșită. Din această pricină, de câte ori primul fapt e o minciună, mulțumită căreia există sau se întâmplă în chip necesar altul adevărat, suntem împinși să le luăm împreună pentru că mintea, știind că cel de al doilea există, se lasă amăgită să creadă și în existența celui dintâi”. Exagerarea sau minciuna ca procedeu literar este numai o parte insignifiantă și în tot cazul scuzabilă, având în vedere țelul artei căreia îi folosește, a unei atitudini față de viață și realitate cu străvechi rădăcini în spiritualitatea și etica greacă. Este surprinzător că printre personificările tuturor virtuților în care grecii credeau neîndoielnic, adevărul (*aletheia*) nu figurează și n-ar avea nici de ce, de vreme ce însăși Atena încurajează pe Ulise în a-și atinge scopurile prin nesocotirea adevărului. În comparație cu barbarul persan, sclav Pană la moarte cuvântului dat și adevărului ca supremă trăsătură ^ caracter, grecul poemelor homerice și incontestabil al celor

60

Moiră, mythos, drama

câteva veacuri următoare este sub acest aspect lamentabil. Abia în vremurile mai târzii, și aici filosofia și setea de adevăr în sensul cunoașterii au avut să-și spună cuvântul de căpetenie, minciuna este izgonită din practica curentă socială, deși stări contrarii, vădind o moștenire străveche a acestei atitudini, își mai fac loc; de pildă chiar în mediul dorian, în severa educație spartană unde adevăral ca și contrariul său trebuiau să slujească mai întâi castei privilegiate. Plecând de la cuvintele lui Aristotel mai înainte redată, după care, dacă dintr-o minciună derivă în chip succesional un adevăr, suntem îndemnați să le luăm împreună, deci dacă iraționalului îi succede în mod aparent raționalul, în cceleși chip cel dintâi se raționalizează, capătă consistență reală; pornind deci de la toate acestea, suntem înclinați a crede că minciuna este mai degrabă în concepția grecului o cale de a transforma irealul în real, iraționalul în rațional, de a materializa un gol logic dintre două realități pentru a le uni și a deschide dram liber către acea sinteză în care legătura slabă dintre două elemente nu mai contează în definirea unei categorii. În raport cu individul, minciuna, opusă adevărului, este de natură subiectivă; ea reprezintă atitudinea acestuia față de obstacolul unei necunoscute care stă în dramul spre cunoașterea superioară. Ce pot fi altceva decât o punte aruncată între realitatea obiectivă și subiectivă

aparență a acesteia, corectivele optice aduse celui mai rațional fruct al gândirii grecești: templul doric. În nici un chip ele nu sunt în raport direct sau invers proporțional cu mărimile pure sau combinate ale templului, ci stau în directă legătură cu un punct exterior, care este ochiul privitorului. Iraționalul este și aici o intervenție din afară în structura cea mai logică cu putință, care este arhitectura unui templu doric, conceput nu ca o definiție a spațiului dintr-un punct situat în interiorul clădirii, ci ca definit de spațiu dintr-o diversitate de puncte exterioare construcției și care încadrează organic monumentul în mediul natural. Legătura dintre irațional și rațional ne apare prin acest exemplu mai apropiată ca semnificație de raportul ce există între aceste două

Irațional și tragic la Eschil

61

noțiuni în tragedia eschileană. Antropomorfi prin definiție, grecii au proiectat atitudinea irațională a neadevărului legat cu realitatea și pe plan divin, în mentalitatea lor cosmosul întreg supunându-se unei legi în fața căreia oamenii au trebuit la rândul lor să se plieze. Legile ascund, așadar, un coeficient irațional care le conferă, în conștiința muritorilor, aspectul implacabil al destinului. Este momentul să precizăm că în tragedia lui Eschil iraționalul nu este numai de factură alogică, ci și psihologică, mani-festându-se printr-o stare de angoasă și de frică în toate piesele acestuia. Lumea homerică nu cunoștea teama de natură lăuntrică, civilizația ei fiind, așa cum aminteam mai sus, după spusele lui Dodds, o civilizație exterioară, a cinstirii și a rușinii. Îndată însă ce se produce trecerea către ideea de vină, de culpă, sentimentul temerii față de pedeapsa divină capătă o semnificație rațională și irațională în același timp: rațională atunci când culpa este cunoscută și pedeapsa așteptată; irațională când vina este neștiută, iar incertitudinea asupra procedeeleor zeilor totală. Pe bună dreptate, Jacqueline de Romilly, tratând despre frică și angoasă în opera lui Eschil¹, remarcă dispariția raționamentului moral tocmai în momentul când acesta pare la locul său cel mai potrivit, iraționalul înlocuindu-l în întregime. Frica culpabilului luând proporții și intensități nebănuite, se desprinde de conștiință și se golește de orice conținut rațional. Conștiința culpei nu este urmarea unei mâni demne, ci este ea însăși cauza eficientă a acesteia, în timp ce mânia divină, manifestându-se sub forma unor viziuni, pierde orice valoare obiectivă, transformându-se în simptom clinic, ca directă consecință a conștiinței culpei. Cu alte cuvinte, de la concepția homerică a greșelii ca urmare a unei intervenții divine în persoana individului se ajunge în timpul lui Eschil (concepțiile generației sale sunt, după cum aminteam, tributare în multe privințe epocii arhaice) la credința că individul e urmărit de zeu pentru că are conștiința vinei. Tot Romilly arată

J. de Romilly. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.

62

Moira, mythos, drama

că angoasa este superlativul fricii, iar dacă aceasta este irațională, prima este dureros de irațională. Tragedia în care iraționalul fricii și al angoasei predomină este fără îndoială *Choeforele*. Unii din eroii eschileeni, în stare rațională, resping frica și angoasa bizuindu-se pe temeinicia faptelor lor sau pe încrederea fără margini într-o stare favorabilă, grăbindu-se astfel către pieirea ce le-o rezervă zeii. Clitemnestra se laudă că nu crede în vise (*Agamemnon*, v. 275) și că nu cunoaște sentimentul fricii (*Agamemnon*, v. 1434), după ce săvârșise crima pentru care avea să plătească. Stăruința ei în atitudinea vexantă pentru zei dăinuie până aproape în clipa morții, bizuindu-se pe o logică anumită ce nu găsește ascultare în fața justiției superioare: Agamemnon era culpabil pentru că ucisese pe Ifigenia, sânge din sângele său, pe când ea, răzbunând moartea copilei, nu se făcea vinovată de vărsare de sânge al aceluiași neam, între soț și

soție neexistând consanguinitate. Același motiv al consanguinității o face să nu aibă remușcări și temeri până în clipa morții; Oreste nu o va putea ucide fără să scape pedepsei groaznice a Eriniilor. Personificare poetică, bazată pe o străveche credință attică, Eriniile sunt însăși încarnarea iraționalului. Dar Oreste; acționând sub îndemnul lui Apollo — pentru a-și răzbuna conform dreptului gentilic tatăl —, nu se face vinovat decât numai în parte de crimă împotriva consanguinității, căci tatăl este dătorul seminței vieții, pe când mama este doar purtătorul, factorul vehiculant al acesteia. Tribunalul instituit de Atena îl va absolve de vină. Visul Clitemnestrei și în general mesajele onirice sunt în teatrul lui Eschil, de bună seamă, de natură irațională. De cele mai multe ori acestea se adevăresc; pornid din străfunduri ale conștiinței personajelor, ele sunt reacții inerente ale sentimentului culpei; de aceea, în tragedia attică în general, visele de natură mantică le au cu precădere eroii însemnați prin poziția lor în structura socială respectivă. Soția lui Darius în *Perșii*, Polimce în *Cei șapte contra Tebei*, sau în fine Clitemnestra sunt aleși prin rangul ce-l au a da glas iraționalului, fapt explicabil prin

Irațional și tragic la Eschil

63

aceea că, purtând în mare parte răspunderi sau vini uriașe, conștiința lor se integrează ciclului culpei unde individul dispăre în calea stabilirii echilibrului sau a stingerii vinei. De pildă, Agamemnon ucigând pe Ifigenia, dreptatea (*dike*) se mută de partea Clitemnestrei; aceasta ucigând pe Agamemnon, dreptatea se mută de partea lui Oreste, iar el la rândul său, omorându-și mama, dreptatea este transferată pe plan divin, căci urmașii pământenii în linie directă s-au stins. Cu alte cuvinte, elementul irațional oniric, de natură mantică, apare prin intermediul eroilor tragici în măsură direct proporțională cu gradul de depersonalizare al acestora prin integrarea lor în ciclul culpei și al ispășirilor ei. Un loc însemnat în universul irațional îl ocupă sufletul mortului, pentru a căni liniștire se efectuează de fapt răzbunările și se desfășoară ciclul ispășirilor în civilizația culpei. Momentul în care *psyche* homerică a absorbit toate manifestările spirituale ale omului pentru a se constitui în suflet, așa cum îl înțelege mai apoi Antichitatea, se situează undeva între secolele VII și V î.Hr., modalitățile devenirii sale fiindu-ne cu totul necunoscute din pricina izvoarelor mai mult decât sumare privind orientarea filosofică a acelor vremuri¹. În tragedia lui Eschil, sufletul este deja constituit, manifestările sale de după moarte, deși esențial în progres față de concepția homerică, sunt moșteniri ale credințelor arhaice unde moartea și frica morții impietau serios domeniul raționalului. La Homer, după moarte, *psyche* înseamnă cadavrul lipsit de viață; ea nu are o consistență materială, luând naștere numai în momentul morții, fără a exista înaintea acesteia în individul viu. De altfel, credințele cele mai diverse și chiar contradictorii coexistă la aceleași populații și chiar la aceleași persoane fără a se exclude, astfel că e greu a stabili o anterioritate și o posterioritate în această privință. În

1934.

A. Frenkian, *Le monde homérique — essai de protophilosophie grecque*, Paris.

64

Moiră, mythos, drama

Grecia continentală, cultul morților se întrepătrunde în mod cotidian cu viața celor vii. Umbra celor dispăruți intervine când nu sunt respectate riturile și sacrificiile ce li se datorează, pentru a le cere. Atunci când morții sunt oameni de seamă, eroi, prezența lor este necesară pentru a proteja și mai departe comunitatea căreia aparținuseră și a o face să se bucure de prosperitate și de recolte mănoase. Pentru a face neprimejdioasă intervenția morților uciși prin

violență, cadavrele acestora erau mutilate (*mas halizein*), așa cum procedează și Cliterhnestra: li se tăiau extremitățile și li se atârnau înșirate pe un cordon în jurul gâtului sau subsuoară. În acest chip, mâna lipsită de degetul mare nu mai putea manevra lancea, iar umbra mortului devenea neagresivă. Prezența acesteia în întreprinderea unei acțiuni era indispensabilă: Oreste și Electra se roagă și imploră pe mormântul lui Agamemnon ajutorul lui în împlinirea răzbunării. Spre deosebire de eroi, sufletele morților comuni nu au memorie; adică petrecându-se din viață, își pierd definitiv individualitatea lor istorică și se reintegrează astfel în arhetipul impersonal al străbunului, al eroului. Singură memoria acestuia subzistă grație înfăptuirilor excepționale din timpul vieții, ea însăși nefiind decât manifestarea în răstimpuri a acelei continuități pe care Mircea Eliade¹ o numește *tradiție impersonală*; adică orice acțiune a unui erou se înscrie la rândul ei în ceea ce C. G. Jung definește ca *arhetip străbun*, astfel încât nimic să nu acuze noutatea, ci totul să contribuie la edificarea credinței primitive asupra imuabilității lucrurilor.

Morții de seamă, cum spuneam, pot fi chemați în mod special de către cei vii pentru a-i asista în acțiuni sau pentru a-i îndruma înainte de acestea.

Modalitatea de a intra în contact cu iraționalul este, în concepția lui Eschil și fără îndoială în cea arhaică, muzica, verigă importantă în înlanțuirea practicilor rituale și religioase. Atossa invocă umbra lui Darius într-o trenodie ce

¹ M. Eliade, *Le mythe de éternel retour*. Paris, 1949.

Irațional și tragic la Eschil

65

pomeneste nenorocirile abătute asupra perșilor, iar Xerxes însuși cere corului să intoneze chemarea mysiană, adresată fără îndoială sufletelor celor răpuși la Salamina. O altă formă de activitate irațională o constituie și imprecățiile¹, expresie muzicală a unui suflet rănit, ca de pildă în *Cei șapte contra Tebei* (w. 953-955).

Iraționalului, fricii și angoasei, cărora acesta le dă naștere, nu-i sunt supuși numai muritorii; zeii înșiși, și Zeus înainte de toți, are a se teme de necunoscutul pe care Prometeu i-l rezervă drept răsplată pentru chinurile la care îl supuse.

Apartinând generației vechilor divinități, Prometeu a înțeles la momentul potrivit, în lupta ce se dădea între acestea și Zeus, de partea cui va fi victoria și s-a alăturat de bunăvoie stăpânului Olimpului. Zeus însă, supărat de înlesnirile pe care Prometeu le adusese oamenilor, căci fericirea oricât de mică a acestora stârnește invidia nemuritorilor, care ei singuri se pot bucura de ea, îl condamnă la chinuri, nu fără teama crescândă a unei plăți ce avea s-o împlinească, pentru că Prometeu trâmbea că știe secretul care-l va aduce pe Zeus la pieire:

împreunarea cu o anume făptură din care avea să se nască dărmătorul puterii sale. În fața acestei temeri, Zeus însuși cedează, frica de necunoscut îl face să plieze pe stăpânul rațional al Olimpului.

Întreaga masă de suferințe pe care tragedia eschileană o pune în funcțiune împotriva eroilor care au a se lupta pentru a-și consuma destinul ce le este dat, este fie de origine rațională, fie mai degrabă irațională, și atunci, cum spune Aristotel în capitolul XXIV al *Poeticei*, este exterioară desfășurării conflictului dramatic, ea apărând ca un *datum* de factură epico-lirică la care spusele **corului** sau ale dialogului se referă. Mulțimea tuturor suferințelor are o finalitate filosofică, aceea de a da posibilitate eroului să *înțeleagă*. Atașarea de suferință ca o condiție indispensabilă a cunoașterii nu

E. Moutzopoulos. *Une philosophie de la musique chez Eschyle* în *REG* 72 p. 34.

66

Moiră, mythos, drama

este o opțiune pentru suferința în sine, căci cuvântul *pathos* evocă mai degrabă decât ideea durerii ideea de a suporta, de a se subordona unei voințe exterioare și prin această disciplină de a se încadra în limitele prescrise condiției umane,

realizând astfel cunoașterea superioară (*topathe mathos, Agamemnon*, v. 177). Exemplu strălucit, de data aceasta pe plan divin, al martiriului dinaintea știut, este Prometeu, căci Eschil recunoaște în conștiința lui religioasă acea tendință a acțiunilor divine favorabil îndreptate către om și către devenirea sa¹. Gelozia zeilor și devenirea ființei omenești nu sunt două noțiuni care se exclud. Gelozia, *phthonos-ul* divin, acționează atunci când este înfrânt principiul măsurii, al limitei hărăzite condiției umane. Apropierea omenească prin suferință de divinitate este perfect posibilă în gândirea religioasă greacă, iar această apropiere este de natură eminentamente rațională, tragicul rezidând în lupta, în suferința pe care ea o implică. Semnificația lui Prometeu este de fapt dublă, pe plan divin și pe plan uman. Pe plan uman el deschide umanității devenirea, calea progresului, sensul istoriei; pe plan divin se opune imobilismului olimpic, caracteristic timpurilor imediat următoare victoriei lui Zeus asupra vechilor divinități. Trilogia a cărei primă parte este *Prometeu înlanțuit* avea să arate înfrângerea rigidității olimpice prin înțelegătoarea cedare a lui Zeus, a cănii integrare în devenirea universală va pune de acord, va așeza în paralel, evident pe planuri diferite, umanitatea și viitorul ei, Olimpii și existența lui, de aici încolo lipsit de împotrivire pentru genul uman. Experiența tragică a vieții, reală, rațională și logică în toate privințele, este utilă progresului uman. Exprimarea acestei concepții în semnificația ei originară greacă devine dificilă, deoarece sensul cuvântului tragic în gândirea modernă tinde mai degrabă a desemna o existență sau o serie **dej** evenimente potrivnice ordinii nonnale a lucrurilor. Pe când tra-j

A. Bonnard. *La tragedie et l'homme, etudes sur le drame antique*. Paris. 1951-
p. 139.

Irațional și tragic la Eschil

67

gicul în sensul eschilean, și vom vedea că un secol mai târziu aproape diametral opusă va fi atitudinea filosofici grecești, reprezintă normalul, ținuta conștientă care face cunoscute oamenilor legile condiției lor și ale naturii în general. Am fi ispitiți a crede că asemenea legi reprezintă o plafonare, o îngrădire mai mult sau mai puțin labilă a libertății, a cărei relativitate pe plan cosmic Eschil este cel dintâi a o recunoaște, opunându-i detemii-nismul universal căruia chiar Zeus este ținut să i se supună. Zeus singur poate fi în adevăr liber, și nu întotdeauna, pentru că de cele mai multe ori această libertate și-o îngrădește el însuși. Tragicul este la Eschil, în sensul rațional, lupta cu iraționalul, țelul său ultim fiind reducerea acestuia din urmă, tragicizarea iraționalului, raționalizarea lui. Legată de concepțiile arhaice, tragedia eschileană situează eroul în angrenajul universal, într-o schemă impersonală a opoziției dintre cunoscut și necunoscut, spre deosebire de Sofocle, unde eroul conștient și individual de data aceasta are drept scop realizarea sa pe plan uman, depășind situația afirmării umanului în general, pe care Eschil o urmărește în întreaga sa operă pe planul raționalului și al divinului. Ceea ce în concepția lui Eschil a ridicat umanitatea la un stadiu superior al existenței este dorința acesteia de a învăța din experiența faptelor potrivnice¹. Această învățătură nu poate veni decât pe cale rațională, iar tragicul, așa cum aminteam mai înainte, este la Eschil un sentiment pozitiv prin care omul însuși își afirmă existența în univers. Atât la Homer cât și la Eschil, în două epoci diferite, iraționalul este o stare pasivă (pe plan estetic reamintesc că Aristotel recomandă excluderea lui din desfășurarea dramatică), pe când tragicul este o stare activă, un principiu al acțiunii a cănii caracteristică principală este devenirea.

Înțelesul destinului la Eschil și Sofocle în raport cu tragicul și cu raționalul este cu totul diferit sau aproape diametral opus

divin d.

H. H. F. Kitto. *The Idea of God in Aeschylus and Sophocles*. în voi. *La notion du*

accepțiunii acestuia în opera lui Euripide. Destinul eschilean și sofocleic este implacabil, dar tolerează, mai mult chiar, condiționează și presupune lupta, tragicul. În concepția acestor doi poeți, raportul dintre destin și om pe care l-am denumit simțământul tragicului este de factură agonală, tragicul fiind activ în cel mai înalt înțeles al cuvântului. Cu totul altfel stau lucrurile în structura dramei lui Euripide. Aici accentul căzând pe fapte, pe acțiune în desfășurarea ei, aceasta se subordonează total ideii destinului, tragicul înțelegându-se ca o zdrobire a umanului efectuată cu instrumentul simțămintelor și pasiunilor, ca o stare pasivă, disperată, căreia îi urmează moartea.

Accepțiunea euripideică este apropiată de înțelesul modern al cuvântului tragic, de noțiunea folosită de secole în teatral tradițional. Euripide banalizează și schematizează ideea destinului, dezbrăcând-o de haina ei filosofică și transformând-o într-un pretext al dramatismului, tragicul devenind implicit dramatic și prin faptul că cei doi poli ai opoziției dramatice sunt situați pe plan uman. Pentru optica contemporană, legătura între tragic și destin la Eschil și Sofocle. și destin și dramatic la Euripide ar fi mai ușor sesizabilă prin asemănările ce pot fi stabilite între tragedia attică și Teatral Absurdului pe de o parte și drama euripideică și teatral tradițional pe de alta. Câteva observații asupra valențelor modeme ale tragediei grecești vor fonna însă obiectul ultimului capitol.

EROISMUL LUI OEDIP

În ultima vreme, numeroase puneri în scenă ale tragediei grecești au ridicat atât pentru interpreți cât și pentru spectatori probleme multiple legate de preluarea acestui însemnat tezaur de poezie și adevăr și de actualizarea lui determinată de nevoile spirituale ale omului modern.

Că tragedia greacă este înțeleasă ca o dominație mai mult sau mai puțin tiranică a destinului asupra omului, este o consecință a tradiției exegezei acestor texte, de la primele încercări până în anii din **urmă**. *Moiră*, sau, corespunzătoarea acesteia în lumea muritorilor, *Ananke*, alcătuiește tema de predilecție și punctul de vedere predominant în cercetările asupra aspectului filosofic al poeziei dramatice grecești. Fiecare din cititorii teatralul tragic atenian își dă seama că nu ficțiunea mitului, ca motivare a acțiunii, nici simbolul filosofic al destinului, ca *dens ex machina* al împlinirii conflictului dramatic, nu alcătuiește esența acestor capodopere sau constituie adevăratul mesaj adresat publicului frământat de probleme pe care teatral, ca altar al simțămintelor și ideilor sale celor mai arzătoare, încearcă să i-l transmită.

Dacă pasiunile purificate prin *katharsis*, înțeleasă ca referin-du-se la latura subconștientă a sufletului omenesc, care poate produce, ca într-o lume onirică, cele mai îngrozitoare monstruozități pentru a căror timorare în masă este necesară instituția teatrului, — dacă aceste pasiuni se aflau printre cele ce frământau lumea ateniană a secolului al V-lea. atunci Fidias ar fi sculptat paricizi în **marmură**, iar Ictinos și Kallikrates ar fi săpat •n stânca Acropolei galerii.

Aristotel însuși, a cănii definiție a tragediei este departe de a fi completă, intuiește pentru eroul tragic conceptul de erou bun spudaios sau *hrestos*). care nu fără greșală și supus înșelării

este moralicește bun și în orice chip nobil¹. Semnificația cuvântului *mimesis*, pe care suntem obișnuiți să-l traducem prin imitație, suscită și ea în legătură cu

eroul tragic o serie de întrebări, cărora le-am putea răspunde prin aceea că în cazul unei povestiri tradiționale, *mimesis* implică mai degrabă o manevră liberă a datelor mitului pentru a le adapta scopului poeziei dramatice. Mitul lui Oedip, menționat într-o formă redusă la Homer², este prelucrat de cei trei tragici în chip diferit¹. Deci, caracterul de pretext dramatic al mitului este lămurit de Aristotel și prin înțelegerea ca atare a conceptului de *mimesis*, diferită de accepțiunea platonice a imitației de al treilea grad a unei realități ideale deja existente. S-ar putea oare însă ca imitația, înfățișând în mod deliberat un om mai bun sau mai rău decât în realitate, să fie o copie mai mult sau mai puțin fidelă a unei realități ideale? Legate de ideea care ne preocupă, a esenței eroice a tragediei, aceste întrebări sunt justificabile. Dacă, așa cum nădăjduim să arătăm, fondul tragediei grecești este eroismul omului în luptă cu sine însuși, cu destinul său care nu este decât el însuși, dacă această luptă se sfârșește prin înfrângere sau dimpotrivă prin împăcare, adică prin izbândă, atunci întrebările menționate mai sus se referă la texte care au avut prea mult în vedere forma, în detrimentul fondului tragediei.

Apropierea între estul persan și vestul elenic în perspectiva istoriei și a civilizației ne dă imaginea unor magneți care se atrag și se resping succesiv. Întrepătrundere de influențe, pătrunderi de lungi expediții armate pe mare și pe uscat, înclinând când într-o parte, când într-alta balanța evenimentelor în bazinul egeean, făuresc în căldura luptelor începute cu Xerxes și sfârșite cu Alexandra cel Mare omul secolului de aur, măsură a lumii pe

¹ A. W. Gomme. *The Greek Attitude to Poetry and History*, Los Angeles. 1954, p. 65.

² K. Hamblinger, *Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart. 1962. pp. 175-188.

³ K. Korinnyi, *Die Heroen der Griechen*, Zürich. 1958, pp. 100-117.

care de curând o cucerise, măsură a sa însuși. Sofocle. ajuns la maturitate în momentul definitivei victorii asupra persilor, culege roadele independenței politice a Atenei, făurind un teatru în care echilibrul devine încununarea luptei¹. Dar războaiele cu persii, conturând ideea unității naționale a grecilor, au adus prin numeroasele jertfe pe care le-au cerat, tocmai în contextul spiritului panelenic pe care l-au cimentat, ideea omului ca individ, a cărei viață este unică și ireversibilă. În mod firesc, după un astfel de efect colectiv se produce o reacție prin care viața interioară, omul și problemele existenței sale în general, primează într-o lume în care sângele cursese din belșug, pe care zeii în neputința lor nu l-au stăvilit, în a căror eficiență nu va mai pune nimeni salvarea eului său. Am mai avut prilejul să ne oprim asupra fizionomiei barbarului, așa cum se conturează ea în tragedia attică sau în literatura generației contemporane războaielor medice; ni se pare însă de la sine elocventă, pentru tot ceea ce a însemnat reacția civilizației grecești într-un moment istoric proeminent, antiteza între individualismul elen și anonimatul amorf, caracteristic condiției sociale a popoarelor Asiei, supuse voinței Marelui Rege. Poate că nu este inutil să subliniez, având în vedere sensul peiorativ dat acestei condiții de către mulți istorici ai civilizațiilor, că în încleștarea dintre est și vest, culminând cu bătăliile de la Maraton și Salamina, nu a învins mai înainte de toate individualismul grec asupra anonimatului asiatic, persan, pentru că cel dintâi era superior pe scara valorilor umane, ci pentru că, așa cum arată și Eschil în *Persii*, Asia ieșise din limitele sale firești. Piciorul pedestrașului arcaș obișnuit cu uscatul începu să tremure atunci când pași pe puntea instabilă a mării. Întinderi nesfârșite de pământuri. Asia se topea într-o singură unitate supusă unei singure conduceri supreme, Asia. leagănul omenirii, ale cărei tradiții îndepărtate se păstrară la străvechii locuitori ai Bazinului Egeean până când năvăliri

R- Naceliere. *Histoire litteraire de la Grece*. Paris, 1962. p. 223.

și conștiințe individuale în delimitarea naturală a unei insule, a unei văi, a unei depresiuni străjuită de vârfuri înalte. Grecia, într-un suprem efort al individualismului nenumăratelor ei *polis-uri*, opunea năvălitorului persan rezistența disperată a ultimei înfruntări. Devastată deja în mare parte, soarta ce-o aștepta în întregime o putea vedea cu propriii ochi pe pământul străbun pârlolit. Dar dacă Asiei îi este caracteristic și natural anonimatul amorf, iar Greciei individualismul creator, confruntarea între cele două forțe prin tensiunea efortului angajat se situează într-una din acele răscruci ale istoriei, când exigui-tatea limitelor între un deznodământ sau altul lasă posterității credința într-un miracol și ipoteza mereu deschisă a soluției contrarii. Căci, într-adevăr, să nu imaginăm ce ar fi devenit Grecia dacă pierdea bătălia de la Salamina. Este lesne de închipuit. Persia s-ar fi stabilit pe hotarul natural al țărmului Adriaticii, iar tot ceea ce au produs ca civilizație secolul al V-lea și cele următoare n-ar fi existat. Este oare atât de absurdă această ipoteză, sau tot atât de absurdă eventualitatea unei îndelungate stăpâniri persane asupra Greciei continentale? Cucerirea Ioniei ne-a dovedit contrariul, iar menținerea sub ocupație a unei regiuni cu relief accidentat era perfect posibilă și în condițiile istorico-strategice ale vremii. Civilizația europeană în această tristă ipoteză ar fi fost mai puțin decât un vis. Cât de plauzibilă este întunecata imagine evocată, ne-o dovedește o altă revărsare asiatică asupra Bazinului Egeean și a Europei Orientale, survenită la două milenii după primejdia înlăturată la Salamina: invazia turcă. Cât a durat și cât a îndurat acea parte a Europei întoarsă de la fireasca ei dezvoltare este inutil a mai aminti. În veacul al XV-lea însă conștiința europeană era deja formată ca moștenitoare a instituțiilor Imperiului Roman, a culturii greco-bizantine, a tradiției elenice redescoperite și trăite de Renaștere. Victoria de la Sala-J mina a însemnat în conștiința pellenismului, al cărui crainic s-a face Eschil în *Persii*, piatra unghiulară a dezvoltării ulterioare a

Eroismul lui Oedip

73

civilizației grecești, apreciată ca atare de către poet cu o luciditate istorică surprinzătoare pentru absența distanțării cronologice, luciditate care, alăturată metodei istorice a lui Tucidide, conturează raționalismul istoric ca una dintre cele mai lustruite fațete ale geniului elenic. Eschil definește, cu mândria atenianului, conștient de însemnătatea sacrificiului nu numai pentru existența națională în sine, cât și pentru acea civilizație pe care aerul de mare putere ce-l respira Atena încă de pe vremea Pisis-tratizilor o făcuse previzibilă, pentru rolul ce avea să-l joace și pentru posteritatea misiunii sale, — definește esența cetățenească aflată la baza victoriei de la Salamina în dialogul între corifeu și regina Atossa în *Persii* (w. 231, 245): „Cine le este șef, și cine-i stăpân al armatei?” întreabă Atossa. „Nimănui nu sunt sclavi, nici supuși la stăpâni”. Regina persană se întreabă atunci mirată în ce chip ar putea ține piept dezlănțuirii vrăjmașe. Răspunsul îl află ceva mai departe (v. 349) prin gura trimisului care relatează amploarea dezastrului: „Meterezul de neînfrânt al cetății sunt piepturile însuflețite ale cetățenilor”.

Secolul al V-lea este vremea în care, după cuvintele istoricului Toynbee¹, cea mai frumoasă floare a Atenei era nu o statuie, o clădire sau o piesă de teatru, ci un suflet, Socrate, a cărui privire pătrunzătoare cerceta gândirea și atitudinea omenească prin arta dialecticii pentru a găsi adevărul și, prin cunoașterea acestuia, a-i face pe oameni mai buni.

Sofiștii, printre care teoretic Socrate poate fi numărat, dar din rândul cărora se deosebește prin posesiunea în cel mai înalt grad a acelui *ddimon* premonitor, precum și prin înțelepciunea sănătoasă ce depășește limitele înguste ale intelectualismului celui mai rafinat, au încetățenit în Grecia mijlocul veacului

al V-lea raționalismul, critica dogmelor, a miturilor, a tradițiilor și a conveniențelor. O dată cu ei se naște ideea relativismului istoric, precum și conceptul de istorism în cercetarea adevărurilor știin-

A. J. Toynbee, *Heliertism* — *the History of a Civilisation*, Londra, 1959, p. 86.

74-

Moiră, mvthos, drama

fifice, a normelor morale și a credințelor religioase. Perioada eschileană, imediat postbelică, dar aparținând prin structura și caracterul ei vremurilor dinaintea războaielor medice, se deosebește de cea sofocleică — și deosebirea e evidentă în însăși structura și sensul dramatic al tragediei — prin tot ceea ce sofistii au operat în gândirea contemporană, bucurându-se de succes și de admirația fără margini a tinerelor generații, hotărâte a rupe definitiv cu tot ce mai rămăsese ca moștenire a lumii arhaice. Pentru noi, cuvântul sofist — sensul peiorativ datează încă de la Aristofan — desemnează un spirit care jonglează cu ideile, un meșteșugit și subtil vorbitor care utilizează toate resursele controverselor nu în scopul descoperirii adevărului, ci în acela de a face fie paradă de abilitatea sa, fie de a dobândi profituri materiale prin ademenirea în capcane pseudologice a adversarului, împotriva unor astfel de oameni, cel puțin așa ne transmite tradiția, au luptat Socrate, Platon și Aristotel. Se pare însă că datele tradiției nu corespund realității, și gânditori moderni ca Hegel, Grote sau Lewis s-au străduit să arate că sofistica se plasează la unul din punctele-cheie ale dezvoltării gândirii grecești și că a o privi numai ca un simplu artificiu verbal menit a sustrage tineretului bogat sume însemnate flatându-i ambițiile intelectuale, înseamnă a condamna la necunoaștere unul din izvoarele principale ale înprospătării metodelor filosofice, ale punerii sub obiectiv a tuturor noțiunilor preexistente moștenite, încorsetante însă pentru societatea și mentalitatea vremii ulterioare victoriei de la Salamina. Fără îndoială că toate păcatele] care sunt puse în seama sofistilor sunt de fapt reproșuri ale adversarilor lor, aprecieri ce nu pot fi luate în considerație pentru stabilirea unei judecăți obiective. Aristotel și mai ales Platon] care i-a cunoscut îndeaproape, sunt departe de a-i deprecia, măr-s turie stând cunoscutul pasaj al apărării lui Protagoras în dialogul *Theaitetos*.

Apariția cât și înfierarea sofistilor au de fapt o sursă comună. Democrația ieșind victorioasă din războaiele medice și antrenând

Eroismul lui Oedip

75

la conducerea cetății un număr tot mai mare de cetățeni, este de la sine înțeles că știința nu putea rămâne apanajul unei aristocrații, așa cum a fost în primele secole ale civilizației ioniene. Imaginea savantului izolat, desprins de realitățile sociale și care nu consimte să-și împărtășească știința decât unui cerc restrâns de discipoli, este cu totul caducă. Știința și carierele pe care posesiunea acesteia le deschide sunt de acum înainte accesibile oricărui tânăr fără deosebire de familie din care provine. Multiplele nevoi ale cetății victorioase, ale imperiului maritim pe care îl edifică și-l trece sub controlul și ascultarea sa, cer noi disponibilități umane pe care să le angreneze în mecanismul uriaș al celei mai mari puteri navale a Antichității. Faptul că sofistii vând învățătura indispensabilă progresului multilateral pe făgașul căruia se așezase statul atenian ni se pare nouă, celor de astăzi, un lucru normal. Nu tot așa, și este lesne de înțeles pentru ce, le apărea grecilor din vechile generații, în mentalitatea cărora orice muncă stipendiată era de condiție umilă. Este într-un fel similar deosebirii care se făcea sau nu se făcea între artist și *bănausos*, și într-alt chip asemenea plăților pe care poezii veacului anterior le primeau la curțile tiranilor (Arion). Și iată că pentru a fi răspândit printre cetățeni învățătura rezervată aristocrației definitiv înlăturate din vârful piramidei sociale, sofistii și-au atras din partea acesteia, sub pretextul mercantilizării științei, învinuiri pe care suntem siguri că nu le meritau nici pe

departe. Sofiștii nu sunt numai niște vulgarizatori ai științei, ci învățăturile lor înregistrează principalele curente filosofice contemporane. Astfel, Protagoras din Abdera și Gorgias din Leontinoi, precum și discipolii lor, sunt empirici care iau poziție contra raționalismului școlii eleate. Parmenide gândea că lucrurile există în sine, că, racând abstracție de orice calitate a acestora, ele nu posedă decât unicul atribut de a exista. Protagoras susține însă că existența nu este o calitate inerentă obiectului în sine, ea neputând fi înțeleasă decât prin raport cu omul și senzațiile sale. De unde cunoscutul adagiu enunțat de Socrate citând pe Protagoras în dialogul

76

Moiră, mvthos, drama

platonice *Theaitetos*: „Omul este măsura tuturor lucrurilor: pentru cele care există, măsura ființei lor, pentru cele ce nu există, măsura neființei lor”. În filosofia modernă, exponentul acestei concepții empirice este George Berkeley, dezvoltat de Stuart Mill pe linia cunoscutei formule *esse est percipi*, (a fi înseamnă a percepe). Un alt motiv care a contribuit la proasta faimă a sofistilor îl constituie titlurile operelor acestora, a căror interpretare eronată exegeza modernă a transformat-o în capete de acuzație. Protagoras scrie astfel împotriva concepțiilor eleate un opuscul intitulat *Cuvântări care distrug adevărul*. În realitate este vorba de termenul „adevăr” (*aletheia*) care a dobândit un sens tehnic în limbajul filosofic al lui Parmenide. Protagoras nu atacă adevărul în sine, ci „adevărul” metafizic care pretindea să înlăture și să renege judecata simțurilor. În același sens trebuie interpretată opera lui Gorgias *Despre natură sau despre ceea ce nu există*, care combate natura absolută a ființei în doctrina eleată. Parmenide înțelegea prin natura lucrurilor, substratul sau esența care nu suferă nici o schimbare sub transformările aparente ale materiei. Această „natură” era concepută ca fiind în afara oricărei realități sensibile, și deci, pentru doctrina empirică a lui Georgias, neexistentă. Adevărul este de natură empirică în accepțiunea sofistilor. Adevărul, în concepția socratică, este diferit de înțelesul ce i-l dădeau sofistii. Cunoașterea lui nu este * numai senzorială — simțurile ne pot înșela adeseori — ci de natură rațională, cu implicații etice în sensul că, urmând criteriul adevărului, putem atinge binele — fiind, în deplină cunoștință a realității, buni. Natura omenească se poate îndepărta de la criteriul binelui, care este înăscut, numai prin necunoașterea adevărului. Cunoașterea însă implică luptă și suferință, căci oricine pornește pe calea acesteia le va întâlni în drum, provocate nu numai de realitățile exterioare, potrivnice, ci și de asperitățile propriei firi omenești. Dramul adevărului este în sufletul celui angajat pe el plin de abisuri care-l amenință cu căderea definitivă și cu pierderea sa înainte de a ajunge la porțile lui Hades.

Eroismul lui Oedip

11

Tragedia sofocleică lasă să se întrevadă, alături de alte teme tradiționale, noutatea concepției asupra vieții dezvoltată din cunoașterea pe orice cale a adevărului. Socrate, erou al adevărului, moare triumfând asupra propriei sale vieți, consecvent propriei sale metode dialectice. Oedip, eroul lui Sofocle, se condamnă singur fără să știe și luptă până la sfârșit pentru a ști. Apropierea între Socrate și Oedip este aceea între Socrate și Sofocle, este spiritul comun al gânditorului acelei vremi, frământat de rostul ființei omenești desfășurată pe coordonata majoră a timpului. Dacă ar fi să ne întoarcem pentru un moment privirea înapoi și să judecăm după felul cum criteriul adevărului a fost receptat sau cultivat de-a lungul veacurilor, întreaga evoluție de la lumea homerică pînă la tragedia lui Sofocle ne apare în deplinătatea luminii ei civilizatorii.

Necunoașterea și nerespectarea adevărului, caracteristică civilizației rușinii (în denumirea lui Dodds), evoluează către contrariul ei când criteriul acestuia devine garanția supremului bine, a fericirii realizată cu sacrificiul persoanei

fizice, în cazul lui Oedip — act simbolic pentru ceea ce înseamnă, după un mileniu aproape de selectare a valorilor omenești, civilizația vinei. Una din marile erori ale contemporaneității (Aristofan), ale tradiției și ale exegezei ulterioare, a fost considerarea lui Socrate ca sofist în rândul celor care aveau să primească pe umerii lor, cu riscul vieții, recrudescența spiritului conservator (de data aceasta nu de natură aristocratică), ieșit la iveală în momentul de derută, de slăbiciune, de lașitate, de bravură, de îndoită voință de a trăi și de a înfrunta obsesia istoriei, în nesiguranța zilelor de după sfârșitul dezastruos al Războiului peloponesiac. Destinul lui Socrate este surprinzător și semnificativ asemănător cu cel al lui Oedip. izvorât din realitatea dureroasă a înfrângerii cetății în virtuțile căreia jurase, după cum tragedia sofocleică se întrupează din condensarea idealurilor socratice în climatul umanist al secolului lui Penele. După un prim entuziasm aproape general ■**cepu** să se formeze față de sofști un sentiment de nesiguranță,

78

Moiră, mvthos, drama

de bănuială, de invidie față de acești oameni bizari în jurul cărora se strâneau cetățenii cei mai de seamă, și care erau primiți în cercurile politice cele mai înalte ale statului atenian. Schimbările care se produsese, cu inerentele lor greutăți și necazuri, datorate avântului economic și politic de mare putere pe care îl înregistra Atena, au fost puse de către cei ce regretau viața mai liniștită a timpurilor de altădată pe seama sofștilor. O astfel de stare de spirit este ilustrată prin dese procese pentru impietate (*asebeia*); unuia dintre acestea i-a căzut victimă și Socrate. Dintre cei trei acuzatori ai lui, Meletos, un poet tragic mediocra și invidios, Lycon, un orator demagog, doar Anytos prezenta o oarecare seriozitate. Reprezentant al meșteșugarilor și al cercurilor politice moderate, împreună cu Archinos și Formisios, pe vremuri fost prieten bun al lui Socrate, raliindu-se ulterior cu fidelitate ideilor politice ale lui Teramenes, Anytos a știut să conducă procesul cu deosebită chibzuință, conștient de realitatea crimei judiciare pe care o pusese la cale în interesul cetății, a noii forme de organizare a acesteia după restaurarea democratică din septembrie 403. O seamă din căpeteniile Atenei acelor ani gândeau că învățătura lui Socrate, pe care-l socoteau cel mai periculos dintre sofști, venea în contradicție flagrantă, prin factura ei etică înclinând către oligarhie, cu principiile ce trebuiau să șadă la baza edificării unei Atene puternice din ruinele Războiului peloponesiac. Disprețul pe care Socrate îl arătase instituțiilor politice ale statului, Partidului democrat, eligibilității prin votul anual al demosului a magistraților, nu era de natura unei adversități de partid, ci — și în aceasta consta gravitatea faptului — de natură filosofică. Din punct de vedere civic, Socrate era un democrat; judecându-l însă din cel al învățăturii pe care o răspândea, filosoful ataca tocmai esența instituțiilor democratice într-un moment când statul avea în cel mai înalt grad nevoie de ele. Temut era Socrate nu pentru că în chip singular ar fi făcut-o, ci pentru că adepții săi erau numeroși și curentul lor era sortit să aibă viitorul firesc al lucrurilor în

Eroismul lui Oedip

79

dezvoltare. Sacrificiul filosofului l-a înțeles și Anytos și Socrate însuși. Să-și mai renege la șaptezeci de ani învățătura de dragul unui rest de viață, n-ar fi făcut-o nici dacă posteritatea l-ar fi acuzat de vanitate; trăind însă până în ultima clipă conform menirii sale, Socrate moare deschizând porțile neființei orânduiri pe care Anytos o crezuse în stare să mai dăruiască Atenei încă un secol de măreție și putere. La hotarele viitorului nu prea îndepărtat se ridicau însă armatele lui Filip al II-lea al Macedoniei, iar abandonarea idealurilor politice era mult mai aproape decât Anytos și ceva mai târziu Demostene și-ar fi putut închipui. Prin raport cu Socrate ca exponent al gândirii libere, demnă de epoca lui Pericle,

atitudinea lui Anytos, și fără îndoială a unei majorități a cetății, ne apare disperată și criminală. Criminală în slăbiciunea ei mărturisită, pentru că numai un stat aflat pe marginea prăpastiei recurge la suprimarea purtătorilor acelor idei pe care nu mai are putința să le înfrunte. Sau deliberat criminală, atunci când vrea să reinstaureze o formă social-politică învechită sau schematică, fantezistă, în numele salvării patriei sub care știm că se pot ascunde toate nelegiuirile. Evident că după o mare încercare prin care trece o colectivitate, cum a fost de pildă perioada Războaielor peloponesiace pentru Atena, se produc schimbări în înseși mentalitatea și spiritualitatea individului, de care un stat sănătos și viabil este dator să țină seama și să le reflecte nemijlocit și imediat în organizarea lui. După Războaiele medice, Atena dădu dovadă de spirit de orientare în politica internă, înlesnind dezvoltarea acelor forțe care au dus-o pe culmile puterii și ale realizărilor. Acum însă se pare că voința ei de redresare era mai mult teoretică decât efectivă, mai mult coercitivă decât impetuoasă, mai mult formală decât naturală, iar elanurile care sunt întotdeauna prezente în istoria unei organizări umane se estompau sub veșmântul care le acoperea fără să le cuprindă, atunci când cadrele alcătuirii statale devenise necorespunzător. Pentru partizanii lui Anytos, coruperea tineretului era cu totul de altă natură decât cea religioasă. Zeii noi pe care Socrate era

80

Moiră, mythos, drama

acuzat că-i introducea în cetate erau periculoși fiindcă în realitate, ei, simbolizând adevărul, adică cercetarea acestuia prin metoda dialectică, aveau să sădească în cugetele tineretului dorința pentru o viață mai filosofică, mai puțin cetățenească, în același sens în care pentru Platon poezia pe care o excludea din educația cetățenilor statului ideal era poezia homerică, care prin fondul său îndepărtat de realitate nu putea pregăti luptători sau legiuitori conform criteriilor adevărului; a unui adevăr de data aceasta de natură ideală, aristocratică, legat de organizarea în caste a Republicii platonice, *Iliada* s-ar fi înfățișat acestora ca un tablou sfâșietor al mizeriei umane, sintetizând și exprimând figurat acel efort continuu al civilizației grecești, neobosită în căutarea de punți între nefericirea omenească și perfecția divină¹. Ideea sacrificiului pentru adevăr, pentru cunoaștere, nu trebuie s-o înțelegem la greci așa cum o va dezvolta mai târziu creștinismul, punând mai mult accentul asupra sensului canonic al sacrificiului. Pe când ideea sacrificiului creștin capătă rost numai în lumina existenței vieții de apoi, sensul sacrificiului pentru cunoaștere la greci este acela al împlinirii vieții pe pământ, al găsirii rostului ei cel mai ascuns conform condiției umane. Nimic din ceea ce este omenească nu poate face rușine omului, dar omenească este numai ceea ce este mereu conform cu măsura entității sale încercată în luptă. Dacă acest echilibru se numește „seninătatea” grecilor, temă îndelung exploatată de literatura secolului trecut², această „seninătate” este adumbrită de chinuri; ea este o stare supremă a clipei celei din urmă a ființei care și-a dus viața ca și cum fiecare clipă ar fi cea din urmă. Lupta eroului cu sine ca sacrificiu perpetuu în drumul cunoașterii de sine constituie tema frecventă a tragediei lui Sofocle, adecvată, așa cum spuneam, umanismului concepției sale. De la lupta eroului

¹ S. Weil, *La source grecque*, Paris, 1953, p. 68.

² E. Meyer, *The Development of Individuality in Ancient History*. în voi. *kleine Schriften zur Geschichtstheorie und zur wirtschaftlichen und politischen Geschichte* dem A. W. H. Meyer, Halle, 1900, pp. 215—230.

Eroismul lui Oedip

81

cu necunoscutul din exteriorul fapturii sale (Prometeu și Zeus la Eschil), Sofocle, la jumătatea veacului al V-lea, cercetează lupta eroului cu necunoscutul dinlăuntrul său în cel mai profund spirit socratic.

Dacă tragedia greacă a fost vreodată în legătură cu practicile religioase¹, sau

dacă ea își are un rost religios în sine, ceea ce este mult mai puțin probabil, tragedia lui Sofocle însă prevestește, ca întregul curent filosofic al jumătății de veac, aurora iluminismului antic ale cărui rădăcini sunt în Ionia veacului al VI-lea î.Hr. și care se manifestă, după cum am văzut mai înainte, prin masiva mișcare intelectuală a sofștilor. Aceștia revizuiesc bagajul de noțiuni, se apleacă asupra științelor parti-culare reinventariindu-le datele acumulate, se aplică filosofiei ca știință generală a științelor speciale — prin dezvoltarea cunoscutele definiții generale, leitmotivul dialogurilor socratice. Teatrul însuși capătă din partea lui Gorgias aprecierea iluziei pe care o formează, filosoful zicând că este mai înțelept acela care se lasă subjugat de ea decât cel ce i se refuză cu îndârjire. Dar până a se ajunge la conștiința clară a convenționalismului cu care mijlocul celui de-al V-lea veac privește o seamă de noțiuni și tradiții considerate cu puțin înainte ca sacre, au existat pionieri care să defrișeze incomodul tărâm al acestora. Printre cei dintâi este Hekataios care găsește ridicolă mitologia și se străduiește să-i dea explicații raționale, pe când Xenofan atacă miturile homerice și hesiodice din punctul de vedere al moralității lor, negând în același timp orice valoare științei divinatorii. Influența acestor pionieri ai raționalismului se face simțită și în teatrul grec. Euri-pide este primul atenian despre care se poate spune cu siguranță că l-a citit pe Xenofan². Ideile însă ale acestor filosofi au circulat oral, și le putem depista prin asemănări, ca de pildă între Eschil și Xenofan (Eschil, *Rugătoarele*, w. 100-104, și Xenofan, ^ A. J. Tonybee, *op. cit.*, p. 85. E. R. Doods. *Igreci e l'irrazionale*, **Florența, 1959. p. 216.**

82

Moiră, mvthos, drama

Fragm. B 25-26). Dacă necredința în zei motivează lupta împotriva lor. lupta omului împotriva lui însuși este plină de credința umanității sale. Dacă veșmântul mitologic pe de o parte și riturile funebre pe de alta au o atât de mare pondere în tragedia attică, este numai pentru a satisface cunoștințele și credințele omului înrădăcinat în tradiție. Viața de zi cu zi a acestuia are însă adeseori nevoie de soluții practice întăritoare, pentru care nici confabulația mitologică, nici umbrele strămoșilor răposați nu reprezintă un sprijin real. Dacă răul este în om, binele și drumul către el sălășluiesc tot într-însul. Heraclit spune că pentru om, destinul este propriul său caracter {*ethos antropo dăimon* — fragm. 119). Ecoul litarar al acestei concepții este tragedia lui Sofocle. Fără a îndepărta în întregime noțiunea de *katharsis*, Heraclit¹ ca și Platon mai târziu o transferă pe planul moral. Acest gen de transfer al noțiunilor, caracteristic filosofiei grecești, devine în tragedia attică a secolului al V-lea un loc comun. Astfel se explică de ce întregul bagaj mitologic și ritmic constituie o formă de prezentare a unui conținut profund uman, pentru transmiterea căruia eroii lui Sofocle își consumă trăirile lor intense. Ca formă de realizare stilistică a acestui transfer, menționăm la Sofocle amfibologia tragică. În *Oedip rege* am urmărit frecvența acestei figuri de stil care alternează foarte des cu proverbul (*paroimion*). Amândouă au aceeași construcție logică. Primul termen al figurii se referă la latura exterioară și concretă, cel de-al doilea la aspectul interior, fie în fapt, fie ca posibilitate în viitor. Iată de pildă o amfibologie: „Nu pentru prieteni îndepărtați, ci pentru mine însumi voi căuta să șterg această crimă" (v. 137) și un proverb: „Să fii folositor cât poți și cu ce-ți stă în fire, iată cea mai frumoasă dintre strădani" (w. 314-315).

Aruncat la câteva zile după naștere, crescut între străini și căutând să-și găsească părinții, Oedip, se realizează pe sine. El

¹ Heraclit. ed. Diels. fragment 69.

Eroismul lui Oedip

83

ajunge a fi bun și folositor oamenilor pentru că aceștia au fost buni cu el. Va întoarce lor cupa plină a sufletului său frumos în care și-a turnat singur nectarul

și tot singur și-a turnat picătura cucutei. Printr-o înțelepciune a cărei origine este umană și nu ze-iască, dezleagă ghicitoarea Sfinxului, devenind salvatorul Tebei. Științei mantice aperceptive a lui Tirezias, Oedip îi opune dibăcia minții lui, s-o numim o dialectică infailibilă: „Eu singur, fără să cunosc nimic din cele înalte, facut-am Sfinxul să tacă cu știința mea" (w. 397-400). Dobândirea științei și a măsurii era caracteristică idealului grec al vremii lui Sofocle. umanismului ei, după cum tot caracteristică îi era și cunoașterea de sine. Tragedia lui Oedip începe în momentul în care acesta vrea să-și cunoască viața și, cunoscându-și-o în toată mizeria și suferința ei, renunță la superbia celui care dezlegase întrebările Sfinxului. Fiu al soartei, așa cum se numește el însuși, Oedip încheie prima parte a existenței sale eroice când află cine este. Lupta pentru binele semenilor săi, eroismul care-l adusese la conducerea cetății, sunt acum fără importanță. Ceea ce construisese cu strădanie, singur, se năruie. Abisul cunoașterii îl atrage către el. Cât de lungă este încercarea aceasta, o pot spune doar anii în care, orb, își cercetează sufletul în colțurile întunecoase ale palatului din Teba. Oedip nu mai este acum ceea ce voia să fie, ci ceea ce este: un paricid fără știrea sa, dar nu și fără vina sa. Căci dacă nu știuse că-și omorâse tatăl, omorâse totuși un om bătrân, faptă blamabilă în sine. Cauza acestei crime și a multor suferințe este mânia sa. caracterul violent pe care Sofocle îl pune în evidență: „Nu-ți faci bine acum, ca și mai înainte când, opunându-te celor apropiați, te lași pradă mâniei ce te pierde" (*Oedip la Colona*, w. 853-855). Natura dactilică a omului cu părul roșu, cu teribile accese de furie, este aceea care târăște pe Oedip în numeroasele lui păcate. *Ethos antropodaimon*, spune Heraclit, iar Sofocle se Pare că va lucra variații multiple pe această temă în *Ajax*, în *Antigona*, în *Oedip rege*. Tot mânia îl îndeamnă să se orbească după ce află nelegiuirile făptuite. Spre bătrânețe, Oedip va regreta și

84

Moiră, mythos, drama

acest gest. Pentru a găsi calea adevărului, a cunoașterii de sine, mutilarea fizică nu este necesară. Cei ce văd în sacrificiul eroic al lui Oedip¹ ceva similar renunțării și resemnării creștine trebuie să-și amintească mereu versurile: „Când cu timpul mi-am dat seama că întreaga mea durere își pierduse ascuțișul, când începusem să înțeleg că mânia în furia ei m-a pedepsit prea crud pentru păcatele dinainte, cetatea m-a alungat cu forța" (*Oedip la Colona*, w. 438-441). Căutările, sacrificiul, lupta lui Oedip au un singur țel: dobândirea libertății conștiinței sale, dezlipirea de moștenirea ancestrală din caracterul său, de tot ceea ce făptuise nedemn în viață: este o luptă continuă fără răgaz pentru a merita mereu libertatea dobândită². înțelepciunea sa constă în „a se resemna în fața unui rău suportabil și a se mulțumi cu două treimi din fericire, a reduce la minimum spiritul distructiv din realizările noastre și a nu adăuga suferință în plus peste ceea ce inevitabil trebuie să suferim"³. Oedip se înalță spiritual pe măsură ce regresează pe plan social, trecând de la măreția iluzorie la conștiința lucidă a ceea ce nu e, ca rezultat al unor contradicții interne.⁴ Oedip a pierdut totul, însă totul îi rămâne deschis înainte; lupta lui cu sine va hotărî dacă va trăi sau nu. Ajax nu suportă căderea și se sinucide. Oedip purtând în sine ideea realizării în timp, se încadrează liniei evoluționiste a acestuia, încă în existența sa eroică premergătoare catastrofei, timpul este un factor dominant. Erou vestit pentru hărnicia și iuțeala sa, vremea îi devine măsură a faptelor⁵. Tip extravertit și adaptat perfect colectivității, întreaga sa concepție se integrează în cea a statului, mobilizându-l întru totul și subordonându-l intereselor cetății⁶. în partea a doua a

¹ G. Meautis, *Sophocle, essai sur le heros tragique*, Paris, 1957, p. 8.

² *Idem*, *Mythes inconnus de la Grece antique*, Paris, 1944, p. 20.

³ R. Scherer, *L'homme antique et la structure du monde interieur d'Homere al Socrate*, Paris, 1958, p. 87.

⁴ *Ibidem*, pp. 186 și 189.

⁵ D. W. Lucas. *The Greek Tragic Poets*, Londra, 1959, p. 150.

⁶ G. Aigrisse, *Psychanalyse de la Grece antique*. Paris. 1960, p. 221.

Eroismul lui Oedip

85

existenței sale, timpul devine o coordonată a- realizării de sine. Înainte de a cerceta legătura dintre erou și timp, să vedem cum apare acesta din urmă în primele manifestări literare grecești.

Eroii homerici nu puteau avea o concepție ciclică asupra timpului material¹, cunoștințele reduse ale epocii neîngăduind-o. În *Iliada* însă, timpul este divin, mitic și omenesc. Timpul omenesc este o confuzie în care lucrurile apar răsturnate și cu care zeii pot jongla cum vor. Astfel, Atena îl întinerește și-l îmbătrânește pe Ulise de mai multe ori. La originea gândirii grecești se pot deosebi două tipuri de timp: sensibil și inteligibil. La Homer, timpul divin este rezervat disciplinei și discipolilor muzelor. Prima manifestare în literatura greacă a ideii de timp ciclic material care să fie și uman este aceea a cultivării succesive a solului în fiecare an la Hesiod². Pindar numește viața omului efemeră nu pentru că e scurtă, ci pentru că este condițional subordonată timpului (*skiās onar anthrōpos*, omul este visul unei umbre). Datorită cunoașterii astronomiei babiloniene, grecii își însușesc ideea timpului ciclic întâi prin Tales, iar apoi prin Xenofan⁴. Pentru acesta din urmă, timpul este o condiție a științei. Zeii n-au dezvăluit muritorilor toate tainele deodată, ci au lăsat să le dobândească singuri cu vremea. Deci, conform spuselor sale, timpul este coordonata eroului. Platon reia ideea timpului ciclic, afirmând că dacă ar exista o devenire în linie dreaptă (*eutheia tis eie e genesis*), mergând de la un contrariu la opusul său fără a se întoarce în sens invers, atunci toate lucrurile ar sfârși în aceeași figură și ar înceta să se mai transforme. Pentru eroul Oedip, devotat semenilor săi și cetății, pentru omul ca element social, timpul este o măsură a faptelor sale.

¹ M. P. Nilsson, *Primitive Time Reckoning*, Lund, 1920, p. 110.

² V. Naquet, *Temps des dieux et temps des hommes, essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs*, în *Revue de l'histoire des religions*, voi. CLVH. 1960 1, pp. 55-80.

³ Pindar. *Pythica* VIII. w. 95-97.

⁴ Diels. fragiu. 18.

86

Momi, mythos, drama

Eroismul lui Oedip

87

În momentul în care Oedip începe lupta cu sine, timpul devine un remediu, el se înlănțuie cu legea și justiția¹. Cronos apare ca și Helios *pânt' oron kăi pânt' aciion* văzător și ascultător a toate, aducând dreptatea născută din lumină: „Ți-a dezvăluit totul, deși te împotriveai, timpul văzător a toate cele” (*Oedip rege*, v. 1213). Pentru Oedip în luptă cu sine, timpul nu mai este durata evenimentelor succesive, ci o forță atotputernică (*paner âtes*), activă și personală, cu puteri morale: „Timpul este schimbător al tuturor lucrurilor, doboară astăzi pe unii și ridică mâine pe alții” (*Oedip la Colona*, w. 1453-1454). Timpul amestecă totul — *synhei* (*Oedip la Colona*, v. 609), sau distruge — *rnarainei* (*ibidem*, v. 713). S-ar părea că Oedip este o victimă a timpului. După toată experiența sa dureroasă, după suferințe pe care nimeni altul n-ar fi putut să le suporte (*Oedip rege*, w. 1412-1415), răul sau binele pe care l-ar aduce timpul nu mai poate fi semnificativ. Echilibrul sufletului lui Oedip este stabilit. Arareori mai izbucnește acea mânie (*orge*) care nu-l părăsește nici la vârsta cea mai înaintată. Viața sa plină de mizerii, rătăcitoare, e alinată de prezența celor două fete, Anti-gona și Ismena, care îl însoțesc în exil. Dragostea delicată a lui Oedip pentru acestea l-a consumat tot timpul vieții, și în numele ei a făcut tot ce-a putut mai bun. Umanismul său se traduce și prin iubirea fiicelor sale după ce-și pierduse iubirea de sine.

Momentul final al despărțirii de cele pământești constituie încununarea întregii

sale experiențe. Teseu, care rămâne singurul martor al scenei din urmă, este orbit de lumina puternică a reve-| lației: omul nu este ceea ce vrea, ci ceea ce este; viața lui se scurge nu în perspectiva optimistă a idealului, ci conform realității ineluctabile a ființei sale. Eroul Oedip stăpânește acest dualism printr-un echilibru izvorât din cunoaștere de sine.

¹ W. Schmidt și O. **Stahlin**, *Geschichte der griechischen Literatur*. Munchen, 1934 tom I, voi. 2. p. 462.

² T. F. Driver. *The Sense of History in Greek and Shakespearean Drama*. New York, 1960.

Originea și esența dionisiacă a tragediei a fost literar expusă de Nietzsche, care crede că înainte de Eschil și până la Euripide, Dionysos n-a încetat să fie eroul tragic, ca toate personajele celebre ale teatrului grec, Prometeu, Oedip etc, sunt doar măști ale eroului originar Dionysos¹. Nietzsche crede că elanul dionisiac, ca rezultat al individuației, constituie pentru scurte momente esența primordială însăși, momente în care simțim bucuria nesfârșită a existenței². Cartea sa, foarte bine scrisă și foarte poetică, este totuși departe de înțelesul poeziei tragice ateniene. Părerea asupra originii dionisiace a tragediei, încetățenită încă de la Aristotel, a fost în ultima vreme îndelung discutată, pentru că un text din cartea a cincea a *Istoriilor* lui Herodot (cap. 67) vorbește despre coruri tragice care preamăreau suferințele unui erou. Printre lucrările recente dedicate problemei originii tragediei în optica textului amintit din Herodot cităm cartea lui Carlo Del Grande, *Tragoidia — Essenza e genesi della tragedia*, apărută într-o ediție amplificată și amendată la Milano în 1962. Fără îndoială că textul pe care-l reproducem în întregime mai jos a dat pe bună dreptate loc la discuții nu numai asupra originii eroice a tragediei, ci și asupra esenței sale, încadrată astfel într-o schemă amplă, a cărei evoluție a fost urmărită din cele mai vechi timpuri. Iată însă ce ne relatează Herodot: „Clistene din Siciona, fiind în război cu argienii, a interzis rapsozilor să-și aleagă pe viitor ca bucată de concurs la Siciona poemele homerice, pentru că în ele sunt aproape mereu lăudați argienii și Argosul. Pe de altă parte exista și mai există încă chiar în piața Sicionei un heroon al lui Adrastos, fiul lui Talaos, pe care Clistene voia să-l desființeze și să alunge de prin părțile acelea pe erou fiindcă era argian de origine. Se duse așadar la Delfi și întreabă oracolul dacă să-l alunge pe Adrastos. Pitia i-a răspuns că Adrastos era regele sicionienilor, iar el — asasinul lor. Zeul neîngăduind ceea

1930, p. 90.

88

Moiră, mvthos, drama

ce plănuise Clistene, acesta o dată întors caută un alt mijloc prin care să-l facă pe Adrastos să plece singur. Când crezu că l-a găsit, trimise să-l ceară tebanilor pe Melanippos, fiul lui Astacos, pe care tebanii î-l trimiseră. Clistene așază resturile lui Melanippos într-un temenos în apropierea pritaneului. El știa că Melanippos fusese cel mai înverșunat dușman al lui Adrastos, căruia îi ucisese fratele Mekisteus și ginerele Tydeu. După ce consacră acest temenos, suspendă sacrificiile și sărbătorile în cinstea lui Adrastos și le atribuie lui Melanippos. Sicionienii obișnuiau să acorde lui Adrastos onoruri deosebite, deoarece pământul lor aparținuse lui Polykos, bunicul **lui** Adrastos din partea mamei. Printre alte onoruri cu care-l cinsteau sicionienii pe Adrastos, îl sărbătoreau cu coruri tragice pentru suferințele sale (Pausanias, J, 43, 1), cinstindu-l nu pe Dionysos, ci pe Adrastos. Clistene dădu înapoi corurile lui Dionysos, iar lui Melanippos restul ceremoniei".

Așadar, Clistene, tiranul din Siciona, desființa corurile tragice (*tragikoi horoi*) care comemorau suferințele (*păthea*) lui Adrastos, dându-le lui Dionysos, iar sacrificiile care le însoțeau le atribuie lui Melanippos, dușmanul lui Adrastos. Del Grande presupune că întrucât Adrastos era eroul patron al Sicionei, cultul acestuia, care număra printre alte manifestări și corurile tragice, avea o tradiție îndelungată pe care Clistene o detrona. Cât privește înțelesul ce trebuie acordat corurilor tragice pomenite de Herodot, cercetătorul amintit enumera trei ipoteze posibile: a) este vorba de complexe corale, mascate total sau parțial în țapi,

adică coruri de aparență animalică; b) Herodot înțelegea poate prin coruri tragice, coruri asemănătoare cu cele folosite în tragedia contemporană lui; c) se presupune că erau coruri la care se adăuga improvizația devenită, o dată cu depășirea acestui stadiu incipient, *tragoidie*; cu alte cuvinte, *horoi tragikoi* ar fi fost coruri cu trogoidie. Prima dintre ipoteze este susținută de Dieterich și mai în urmă de Brommer și Untersteiner; cea de-a doua de către Reisch și Pickard-Cambridge: în fine. ultima

Eroismul lui Oedip

89

Întrunește toate adeziunile lui Del Grande, căci, spune acesta, „Herodot, vorbind despre *tragikoi horoi*, folosește un termen deja cunoscut, referindu-se la acel tip de reprezentatie străveche în care, amestecată printre coruri organizate în strofe, se afla o tragoidie, adică o contextură literară care, la un moment dat, prin opera unui poet, s-a substituit improvizării precedente” (Del Grande, *op. cit.*, p. 44). Acest poet, Del Grande îl vede în persoana lui Arion. Corurile cu tragedie de la Siciona erau legate de suferințele (*păthea*) lui Adrastos. în mod similar se poate presupune că și în alte cetăți existau coruri asemănătoare, legate de *păthea* eroilor locali. **Termenul** *pathos* ca atare nu este atestat nici la Homer, nici la Hesiod, nici în lirica veche. În textele amintite se întâlnesc numai forme ale verbului *pāsho*, urmate de un nume care indică suferințele, chinurile sau strădaniile. Escliil este cel dintâi la care apare cuvântul *pathos* (*Perșii*, w. 435-137):

Să știi dar bine, din nenorocire îți spun Doar jumătate, căci al suferinței val Ce-asupra-le se năpusti, i-așa de greu Că al balanței talger peste cap l-ar da.

în Oedip rege, cum era și de așteptat, având în vedere optica sofocleică asupra eroului, sensul lui *pathos* se restrânge la accepțiunea de nenorocire survenită în luptă, o fază nefavorabilă a acestei lupte (v. 732). Cu alte cuvinte, obiectul *tragoidiei*, ieșită din faza de improvizație, erau suferințele (*păthea*) unui erou. Del Grande crede însă că eroul nu era privit în sine, și că suferințele sale reflectau modul de acțiune al unei ființe umane Prin raport cu divinitatea de care se simțea mai apropiată (în sens mitic). În nararea acestor chinuri mijeste neapărat nevoie ca ^{ef}oul să fie întotdeauna învingător, suferința în sine marcând în ^mentalitatea greacă afirmarea personalității umane în raport direct proporțional cu mărimea ei și independent de rezultatele aflate la capătul eforturilor sau al suferințelor. Ca să nu luăm

90

Moiră, mythos, drama

decât un exemplu prea binecunoscut: muncile lui Heracles au valoare prin cantitatea efortului desfășurat, și niciodată prin finalitatea lui, rămânând același de fiecare dată sub altă formă. Cuvântul *heros* își lămurește semantismul prin însăși etimologia j sa. După unii cercetători ar deriva din avesticul ha^or va'ti = ve- ! ghează peste...; după alții ar fi paralel cu *herus* < *erus* = stăpân; alții îl raportează la sumerianul *ur-sag* = șef, omul conducător. De către greci, de bună seamă că eroul a fost privit ca șef al ginții, legislator, războinic, om în stare să săvârșească singur, dar în raport cu mulțimea, fapte deosebit de grele pentru puterile unui individ obișnuit.

Cultul eroilor este în Grecia continentală, așa cum arată Aram Frenkian¹, un caz special al cultului morților. După] moarte, sufletul unui puternic al zilei continua să dețină însușiri deosebite care depășeau pe cele ale unui defunct obișnuit. Cum am văzut menționat și la Herodot, și cum pomenește de altfel și

Sofocle în *Oedip la Colona*, când Eteocle și Polinice reclamă prezența bătrânului lor tată sau a rămășițelor lui după moarte pentru a feri de năpastă Teba, spiritul eroului putea fi propice sau putea dăuna unei întregi regiuni. Cultul acestuia era astfel întreținut nu numai de descendenții direcți ai mortului, ci și de o colectivitate mai largă ce locuia în limitele aceleiași regiuni climato-geografice. Cât de mare era rolul oracolelor, în special al celui de la Delfi, în formarea și întreținerea cultului eroilor, putem observa și din pasajul mai sus citat din Herodot.

În mentalitatea greacă, spre deosebire de cea asiatică, eroul este în mod necesar un individ ieșit din mulțime prin calitățile, faptele sau suferințele lui deosebite și prin aceasta devenit un conducător spiritual sau militar al unei colectivități. Concepția asiatică asupra eroului pornea de la disocierea lui de mulțime, prin situarea într-o poziție superioară de conducător unic care prelua în mod automat asupra sa sortii buni sau răi ai

¹ *Le monde homérique, essai de protophilosophie grecque*. Paris. 1934.

Eroismul lui Oedip

91

comunității. Având sau nu calități naturale, șeful, de drept dinastic divin, era personajul cuvenit a împlini sau a da numele faptelor săvârșite de alții. Același ierarhism asiatic se constată în raporturile între divinitate și erou. În mitologia persană, de pildă, oricât de alese ar fi fost calitățile sau săvârșirile eroului, poziția sa față de divinitate rămânea mereu aceeași: divinitatea pe un plan superior, tiranic și inabordabil, se manifesta ca voință imperativă prin persoana eroului în stare de inspirație. În mitologia greacă însă eroul poate participa, pe treptele superioare ale unei stări ascendente, la divinitate. Umanizarea divinității la greci este realizată nu numai prin antropomorfism, ci și prin participarea umană în ipostază eroică la esența ei. Ființe semidivine sau muritoare, eroii își câștigă adeseori dreptul la nemurire simbolizând acea tendință omenească de a depăși condiția muritoare prin integrarea într-o finalitate, care, sub imaginea divinității, nu este altceva decât perpetuarea ciclului vital, pe planuri din ce în ce mai înalte ce conturează idealul vieții omului ca luptă necontenită pentru desăvârșirea sa. Tradiția arhaică greacă concepe eroul ca însumare, prin acțiunile sale exemplare, a năzuințelor comune unei întregi colectivități. În acest sens, Mircea Eliade¹ înțelege caracterul impersonal al faptelor lor ce la un moment dat îi transformă în arhetipuri în care se topesc existențele comune ale oamenilor de rând. Eroii supraviețuiesc morții prin memoria lor, evident o memorie impersonală. „Cât privește obiecția, — continuă autorul citat — după care o supraviețuire impersonală echivalează cu o moarte veritabilă, ea nu este valabilă, în măsura în care singure personalitatea și memoria, puse în legătură cu durată și cu istoria, pot fi numite supraviețuire, decât din punctul de vedere al unei conștiințe istorice, cu alte cuvinte, din punctul de vedere al omului modern, căci conștiința arhaică nu acorda nici un fel de importanță amintirilor personale”.

mythe d'éternel retour, Paris, 1949.

92

Moiră, mythos, drama

Una dintre problemele ridicate de exegeza tragediei grecești în legătură cu cultul eroilor, bazată tot pe fragmentul din Herodot mai înainte citat, este și discutarea apartenenței politico-sociale a acestui cult. Tirania, reprezentată de Clistene la Siciona sau de Pisistratizi la Atena, încearcă să îndepărteze ceremoniile legate de cultul eroilor, cult atașat prin tradiție și prin oficialității săi de marile familii eupatride, pe care aceasta, ca formă de guvernământ sprijinită de masele largi, căuta să le submineze și pe tărâm religios. Dionysiile, introduse la Atena de către Pisistrate, sunt sărbători politico-religioase în care factorul politic este sensibil prevalent. Nu ni se pare însă nimerit ca mergând pe firul

acestei idei să afirmăm că tragedia, interpretată ca fiind de esență eroică, ar constitui expresia unei ținute intelectuale aristocratice, devenind în acest sens un manifest indirect al claselor depozitate de întâietatea politică în stat. Împotriva acestei ipoteze eronate s-ar ridica însăși mărturia textelor în sine, care nu arareori elogiază democrația ateniană postbelică drept normă exemplară de organizare politico-statală. Nu mai amintim de faptul că Sofocle de pildă era legat printr-o amiciție personală și printr-o comunitate de idei cu Pericle, animatorul de frunte al politicii de mare putere democratică a Atenei. Dificultățile pe care le întâmpinăm în discutarea și conturarea esenței eroice a tragediei attice, reprezentată în chipul cel mai desăvârșit și mai complex de poezia dramatică a lui Sofocle, sunt în general aceleași dificultăți ce se ivesc în reconstituirea unui întreg cultural-politic-religios, căci textele ne oferă o infinitate de variante de interpretare, toate mai mult sau mai puțin logice, rezultanta generală însă scapă cercetătorului neavizat care, pornind pe un singur făgaș, va privi întregul dintr-un unic unghi de vedere. Poate că cea mai indicată metodă este de a înconjura chestiunea centrală din toate părțile, a contura și a marca datele și etapele ei principale, a o situa în contextul istoric și cultural respectiv, a o privi în general ca optica informată de toate izvoarele arheologice, artistice și istorice și a lăsa în fine pe cititor să-și formeze el însuși opinia.

Eroismul lui Oedip

93

cu riscul unei erori mai mari sau mai mici, mai mici în tot cazul, decât a-l dirija premeditat spre o unică interpretare ce suferă de defectul grav al particularismului. În măsura în care am reușit să o facem, aceasta a fost și intenția noastră, cu singura ușurare pe care ne-am îngăduit-o, aceea de a considera cunoscute cititorului textele tragice de care ne ocupăm, ca pregătire minimă și indispensabilă pentru înțelegerea semnificațiilor poeziei tragice ateniene.

Dintre lucrările mai recente care neagă întru totul tragedia grecească esența ei eroică, amintim scrierea lui Leo Aylen¹, care, argumentând că tragedia, așa cum o cunoaștem, se naște într-o perioadă democratică, are în consecință un caracter antierotic. Este evident că această interpretare și altele de același gen înțeleg prin erou ceea ce epoca arhaică vedea în acest concept. O astfel de accepțiune a eroului este de la sine înțeles că nu putea fi dezvoltată în tragedia attică a secolului al V-lea. Că tragedia își are în bună măsură originea în cultul eroilor este un fapt, și aceea că ea descrie suferințele omenești în lupta individului pentru realizarea sa însuși este un aspect cu totul diferit; diferit nu numai față de conceptul arhaic al eroului al cărui cult se afla la începuturile încheierii tragediei, ci diferit de la Eschil la Sofocle, căci atât este de rapidă evoluția ideilor după Războaiele medice, încât autori contemporani se situează prin momentul în care și-au format personalitatea artistică în generații intelectuale deosebite. Eroul eschilean este încă nedesprins ca entitate de voință și acțiune de planul divin, cu care se simte legat genetic și la care trebuie să raporteze toate chinurile (*pâthea*) sale. Eroul sofocleic întrerupe însă legătura cu planul divin și se află la un moment dat singur în fața realităților exterioare și interioare, ca Oedip în fața Sfinxului. Salvarea sa depinde numai de el însuși, tot ceea ce dobândise în experiența vieții ireversibile. La sfârșit, umanul se proiectează pe planul divin, viața pe fundalul

¹ *Greek Tragedy and the Modern World*. Londra, 1964. ■ ■ ■ -aivX/1" ■ ■ ■ ■ ■ -' ■ ■ If

94

Moiră, mythos, drama

Eroismul lui Oedip

95

morții, amestecându-se unele cu altele într-o existență nediferențiată. Zguduirea adusă de Războaiele medice alungă pe eroul lui Sofocle din acest paradis într-o

existență proprie, general determinată, dar particular imprevizibilă, ale cărei greșeli (*hamartia*) sunt suferite de individ fără a mai fi raportate, ca la Eschil, pe ecranul divinului, ci conexe naturii specifice a ființei umane, în sensul în care Heraclit afirmă că pentru om caracterul este propriul său destin. Citând o definiție a lui Kirkwood¹, putem caracteriza tragedia lui Sofocle ca o piesă serioasă în care o persoană cu caracter puternic și nobil este confruntată cu o situație specială la care răspunde în felul său propriu. La Sofocle, eroii sunt buni și generoși; această bunătate pe care le-o conferă poetul tragic a fost interpretată de unii cercetători ca fiind o dovadă a profimdei religiozități a autorului. Ne întrebăm însă dacă această interpretare nu este mai degrabă rezultatul unei optici creștine asupra unei situații ce greu am putea-o reconstitui altfel. Este adevărat că, uneori fără să ne dăm seama, alteori străduindu-ne să evităm alunecarea pe nesimțite pe pozițiile eticii creștine atunci când interpretăm tragedia attică, se produce tocmai această deviere a rigorii noastre critice. Aș vrea să subliniez aici în special acel fapt important care survine în mod! inconștient și nu are nici o legătură cu convingerile noastre religioase sau cu ateismul celui care cercetează tragedia greacă. Este în fond vorba de a ne dezvălăra, dacă lucrul este posibil, de toată contextura de idei pe care cultura europeană de factură creștină a țesut-o în junii Antichității, alăturându-ne unei orientări mai noi pe care a inițiat-o în domeniul artei antice Ranuccio Bianchi-Bandinelli (cf. p. 59).

Lupta individului cu realitatea interioară și cu cea exterioară este ceea ce definește după noi conceptul eroului în tragediile lui Sofocle. Tragicul, prin opoziție cu iraționalul, este prima linie care conturează la Eschil silueta eroului, pe care Sofocle o

¹ A Stv.dy of Sophodean Drama. Londra. 1958.

întregește și o reliefează, definind în același timp esența tragicului în condițiile noi ale desprinderii acestuia de planul divin. În acest sens, unul din scopurile tragediei este depășirea *sentimentului tragic*. Eschil, remarcă Andre Bonnard¹, creează o lume în devenire, o lume în care efortul omului și epuizarea progresivă a divinului lucrează împreună la dizolvarea forțelor tragice. Gilberte Ronnet" consideră însă, nu fără a stârni discuții potrivnice, că tragedia nu rezolvă drama interioară a gândirii grecești, împărțită între pesimismul tragic de factură homerică, acela pe care Platon îl excludea ca periculos pentru educarea cetățenilor Republicii ideale după criteriile adevărului, și optimismul cu care este incapabilă să realizeze sinteza pe care o va aduce doar creștinismul. Este, așa cum arătam mai sus, una din interpretările axate în mod deliberat pe o optică străină, căci ce poate fi mai semnificativ ca depășire a tragicului decât atitudinea lui Oedip înaintea morții, ce poate fi mai optimist decât voința sa de a trăi după ce cunoscuse abisul în care se prăbușise. Optimismul lui Eschil, subliniază Robert Flaceliere\ este lucid și plin de o credință care nu este oarbă; el caută fără osteneală justificarea sa rațională în vechile mituri și nu se realizează decât cu prețul unei lungi și aprige lupte de conștiință. Raportul sentimentului tragic cu religia este, după unii cercetători, antagonic, căci de cele mai multe ori eroul depășește pe zeu în mărime sufletească. Pe de altă parte, angoasa tragică nu este posibilă decât în afara oricărei speranțe în mila cerească, ce intervine uneori în ultimă instanță ca un *dens ex machina* al rezolvării conflictului dramatic. La Sofocle, după părerea lui Jean Carriere⁴, inspirația tragică s-ar axa pe demonizarea radicală a necunoscutului, cel puțin în spațiul mitologic lăsat liber prin îndepărtarea zeilor olimipici; ea s-ar baza pe un fatalism nu absolut, ci parțial și

La tragedie et l'homme. Paris, 1951, p. 211.

¹ *Le sentiment tragique chez les Grecs*, in R.E.G. 1962. pp. 327-336. *Histoire litteraire de la Grece*, Paris, 1962. *Le tragique chez les Grecs*, in R. E. O., 1966, pp. 6-37.

Moiră, mythos, drama

condiționat la nivelul omului. Într-altă interpretare, în cea aristotelică în special, tragicul trebuie să producă milă și teamă, milă pentru că greșeala nu este intenționată, teamă pentru că pasiunea fără margini poate duce la cele mai mari calamități. Este cazul teatrului lui Euripide, pe care Aristotel îl are în mod constant în vedere în discutarea tragediei antice, deși îi critică erorile formale, de tehnică. Dar teatrul lui Euripide, prin exacerbarea pasiunii și a consecințelor ei, se află exact la extrema opusă tragicului care este luciditate la Eschil, voință cognitivă și libertate, în special la Sofocle. În măsura în care rândurile de față sunt și niște note de lectură, marginalii la textele lui Eschil și Sofocle, completarea lor cu parcurgerea dramelor lui Euripide se impune de la sine. Căci nu putem aprecia mai exact teatrul celor doi tragici decât prin ceea ce-l deosebește de Euripide.

Eroismul lui Oedip este un eroism filosofic, un curaj așa cum îl definește Socrate, nu ca o aruncare inconștientă cu capul în necunoscut, ci ca o deliberată și conștientă opțiune în favoarea vieții.

Iluminat de aureola victoriei asupra lui însuși, a existenței asupra nonexistenței, a umanului asupra haosului, Oedip pătrunde adânc în sufletul omului de astăzi, al omului de totdeauna, agitat de mereu aceleași chinuitoare întrebări cărora le răspunde prin mereu noi sacrificii.

TRAGEDIA ȘI EXEGEZA CONCEPTULUI ARMONIEI ÎN STILISTICA GREACĂ

Ideea de măsură, de armonie, cu valoare estetică sau etică, constituie unul din conceptele prin care poate fi definit idealul grec. Am văzut mai înainte (cap. *Irațional și tragic la Eschil*) că zeii stau gata să pedepsească orice încălcare a limitelor decenței și ale condiției umane, că frica de *hybris* este peste tot prezentă în tragedia greacă, iar evitarea acestei greșeli constituie una din problemele-cheie ale introspecției psihologice antice. Este de la sine înțeles că extinderea ideii măsurii s-a produs și în domeniul esteticii literare, și *Poetica* lui Aristotel o consemnează de bună seamă: „măsura (*metrou*) este un element cerut în toate domeniile graiului” (XXII, 1458 b, 12). Urmărirea, pe cât ne-a fost cu putință, a conceptului măsurii, exprimat îndeosebi prin cuvântul *prepon* în teoria stilistică greacă, de la cele mai vechi mărturii până la cele mai târzii, străduindu-ne a surprinde evoluția sa către o definire totală a artei prin această unică noțiune devenită condiție *sine qua non*, ne pare folositoare înțelegerii nu numai a tragediei attice, despre ale cărei mijloace poetice și scenice vom vorbi în chip special în capitolul următor, ci și a întregii civilizații grecești, cu ale cărei producții literare, cu cât avem un contact mai direct, cu atât mai receptabil devine fenomenul cultural respectiv.

Tragedia fiind o operă multivalentă a cărei unitate se realizează în conștiința spectatorului, noțiunea de *prepon* ne apare drept ordonatoare a acestor valențe. De aceea în capitolul de față insistăm asupra chestiunilor teoretice legate de conceptul în discuție, urmărindu-i în același timp evoluția istorică, rămânând ca ^{ln} capitolul următor să exemplificăm câteva aplicații ale acestuia •Q ceea ce privește poetica, orchestra sau mijloacele scenice ale ^{tr}agediei.

98

Moiră, mvthos, drama

Tragedia și conceptul armoniei

99

în locul unei definiții ad-hoc a conceptului ne mulțumim pentru început a cita

cuvintele lui Cicero (*Orator*, 70): „ut in vita sic in oratione nihil est difficile quam quid deceat videre — *prepon* hoc graeci appellant, nos dicamus sane decoram” (Ca și în viață, într-o cuvântare, nimic nu e mai greu de observat decât ceea ce se cuvine: grecii îl numesc *prepon*, noi o să-i spunem de bună seamă cuviință). Și Cicero adaugă o explicație ce are menirea să extindă sfera noțiunii: „eadem ratione orator verba sua accomodare debet ad personas et eorum qui dicunt et eorum qui audiunt” (din aceeași pricină, oratorul trebuie să-și potrivească cuvintele și cu persoanele celor ce vorbesc și cu ale acelora care ascultă). Această explicație a grecescului *prepon*, Cicero o dă de pe pozițiile retoricii latine, lăsând să se întrevadă un lucru esențial, și anume larga extensiune de care e susceptibilă noțiunea, extensiune căpătată în decursul unei lungi evoluții istorice. Noțiunea este redată prin participiul *prepon* substantivizat al **unui** verb din fondul activ al cuvintelor, cu o lungă carieră în toată literatura greacă. Cele trei sensuri ale cuvântului, în ordine cronologică, ar fi: a) a se remarca (*Iliada*, XII, v. 104; *Odiseea*, VIII, v. 172); b) a se concretiza prin înfățișare, a avea aerul (Eschil, *Perșii*, v. 246) și c) a avea un oarecare raport cu, a conveni (Platon, *Phaidros*, 278 d). Ca termen stilistic, *prepon* se dezvoltă din abstractizarea celui de-al treilea sens. Pe lângă altele care vor apărea lămurit în cursul expunerii, trei sunt înțeleșurile de bază ale lui *prepon*:

I. Cuvinte potrivite cu lucrurile despre care e vorba,

II. Caractere și acțiuni potrivite cu ideile exprimate de acestea și, în sfârșit, înțeleșul cel mai abstract și care se întâlnește târziu la Longinos.

III. Caractere, acțiuni și comportări asemănătoare celor întâlnite în realitate. După cum se observă, graficul conceptului de *prepon* poate fi reprezentat printr-o linie ascendentă care pornește de la o chestiune de meșteșug (*tehne*), urcă spre economia operei de artă și

se îndreaptă către înțeleșul ei, către mesajul pe care-l aduce, având de-a lungul întregii sale evoluții semantice fluctuația sinuoasă între *tehne* (meșteșug) și *ingenium* (talent). Zăbovim un moment asupra dualismului constant pe care-l întâlnim semnalat de critica literară antică, în mod direct sau indirect, sub diverse denumiri, și anume dacă precumpănește meșteșugul asupra talentului, inspirației, entuziasmului, sau invers? Platon se pronunță în *Phaidros*, 244, pentru entuziasm, pentru inspirație, pentru acea posesiune a poezilor de către Muze, față de care cunoașterea regulilor tehnice nu mai este de nici un folos. Este evident că ideea poetului posedat de o divinitate, aflat în stare de transă, este o moștenire a barzilor homerici, a lui Demodokos sau, în fine, a prototipului mitic Orfeu, moștenire transmisă din Antichitatea greacă în cea romană (un *poeta vates* la Horațiu) și mai târziu, dar care cedează teren în fața concepțiilor raționaliste, lăsând meșteșugului partea cuvenită în realizarea operei de artă. Tudor Vianu, în *Istoria ideii de geniu* (Postume, p. 18) subliniază în chip remarcabil tranziția de la concepția poetului inspirat la concepția despre poet ca profesionist remunerat, al cărui prototip este Arion din Corint. „Procesul profesionalizării poezilor, — spune Tudor Vianu — începând din secolul VI î.Hr., dar accentuându-se în veacul următor, a fost limpede recunoscut de un cercetător al originilor ideii de geniu, Ed. Zilsel (*Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926)”. Zilsel deci recunoaște cauzele acestui proces în progresele economiei bănești. „Dacă aruncăm o privire generală — scrie Zilsel — asupra dezvoltării poeziei grecești de la începuturi până în secolul al V-lea, epoca deplinei înfloriri a economiei bănești, putem spune că momentul religios, adică acel al entuziasmului în înțeleșul lui Wteral a fost ttt îli î

entuziasmului în înțeleșul lui

l, a fost treptat înlocuit în condiția socială a poetului prin factori laici și literari”. *Prepon*, asimilat, după cum vom vedea, condiției de bază a ■sublimului (la Longinos). se află la baza fluctuației sinuoase 'Mre *tehne* și *ingenium*. Părerea

noastră este *că. prepon* servește

100

Moiră, mvthos, drama

Tragedia j; conceptul armonii

ca legătură între cei doi termeni ai dualismului sus-amintit, în sensul că reprezintă și congruența talentului cu meșteșugul. Amintesc că Pindar, printre cei dintâi în literatura greacă după afirmarea raționalismului, înclină către precumpănirea talentului dat de natură: „înțeleptul este cel care știe multe prin natură (în chip natural)” (*Olimpice*, II, v. 94). Așa este și proorocul Tire-sias, căruia Oedip îi opune știința sa agonisită cu trudă timp de o viață (*Oedip rege*, w. 397-400).

Conceptul de *prepon* a înregistrat o continuă evoluție de la apariția lui la Platon până la Longinos, la care termenul dispăre, rămânând totuși în înțelegerea autorului cât și în mintea noastră semnificația sa redată cu alți termeni. La Platon, conform principiului măsurii și armoniei, *prepon* este înțeles ca potrivire, ca armonie interioară a operei de artă. Astfel apare în *Phaidros*, 268 d, în *Legi*, II, 669 b, și în *Republica*, 399 a: „Armonia și ritmul trebuie să urmeze îndeaproape cuvântul”. Faptul de a urma, de a atașa în mod necondiționat armonia și ritmul de cuvânt se înscrie în noțiunea de *prepon*. Altminteri spus, acesta acționează în virtutea principiului armoniei, dar cuprinde și noțiunea de armonie. În legătură cu tragedia, Platon ne amintește, în locul mai înainte citat din *Phaidros*, că aceasta nu este decât compunerea armonioasă a părților unele față de altele și a fiecăreia în raport cu întregul. În aceeași ordine de idei, Aristotel, fără a denumi armonia interioară a părților *prepon*, remarcă: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită) și nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii)”. *Poetica*. VII, 1451 a. Retorica socratică, expusă în

101

Phaidros, este după părerea lui Platon cea adevărată și singura capabilă să educe spiritul printr-o logică strânsă și *adecvată*. Sufletul este astfel captat, în sensul cel mai bun, prin argumente. Așadar, legătura dintre exprimare și logica strânsă poate fi privită ca o extensiune a lui *prepon* la textele filosofice și, în general, la textele științifice. Problema conceptului în discuție poate fi urmărită cu mult mai multe roade la Aristotel, unde chiar scrisul filosofic se pretează cercetării stilistice din punctul de vedere al conceptului ce ne preocupă, dovedind polivalența noțiunii și valabilitatea ei pentru o diversitate de scrieri, fie ele literare sau științifice. În ceea ce privește menționarea lui *prepon* ca atare la Aristotel, textul de bază se găsește în *Retorica*, III, 7, și se referă la calitățile vorbirii. E totuși cert că Aristotel nu înțelegea numai atât prin *prepon*, adică potrivirea vorbirii cu faptele pe care le relatează, ci (după cum ne lasă să întrevădem Cicero, care-l parafrazează în *Orator*, 79) și o calitate superioară care se detașează de meșteșugul îngust al realizării operei de artă și se referă la idealul ei, la frumusețea al cărei mesaj nemijlocit este. După ce se înlătură aparatul, spune Cicero, „elegantia modo et munditia remanebit” (vor rămâne eleganța și frumusețea). Chiar Aristotel completează noțiunea *As, prepon* cu cea de *analogon*, înscrisă celei dintâi după cum se desprinde din construcția definiției: „Vorbirea patetică sau descriptivă posedă *prepon* când este potrivită (*analogon*) cu lucrurile de care e vorba” (*Retorica*, III, 7). *Poetica* ne dă și mai

multe indicații asupra sensului pe care *prepon* îl are la Aristotel, chiar dacă termenul nu figurează în acest tratat pretutindeni. Nu credem totuși că greșim, afirmând de la bun început că la Stagirit el înseamnă două lucruri: congruența și verosimilul. Este indiscutabil că atunci când Aristotel spune că tragedia a evoluat și a încetat să se mai schimbe după ce și-a găsit firea adevărată, se referă la ideea platonice a armoniei interioare, pe care am avut Prilejul s-o amintim mai înainte, la acel *prepon* pe care Platon îl Pomeneste în *Phaidros*.

822461

102

Moiră, mythos, drama

În *Poetica*, XV, recomandă să se țină seama de calitatea potrivirii caracterelor: există o fire bărbătească, scrie el, și una femeiască bine definită; nici bărbăția, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. O altă calitate a caracterelor tragediei, ni se spune, este asemănarea cu cele existente în viața de toate zilele: și iată că ideea verosimilului în artă este amintită în implicata ei asupra caracterelor. Această calitate, Aristotel o denumeste *homoion*. Părerea lui Corneille (*Discours sur le poeme drama-tique*), acceptată și de unii cercetători moderni, este că *homoion* n-ar însemna decât respectarea adevărului istoric. Istoricul și poetul se deosebesc prin aceea că unul povestește întâmplări care au avut loc, iar celălalt întâmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, conchide Aristotel, poezia este mai filosofică decât istoria. Conceptul de *prepon* este la Aristotel organic legat de originea imitativă a artelor. Omul a simțit nevoia imitației pentru că aceasta îi era în fire. El se bucură când i se pun imagini, chiar neplăcute, înaintea ochilor, pentru că acestea îi amintesc de lucruri văzute anterior. Dacă n-am văzut mai dinainte obiectul înfățișat, spune filosoful, lucrarea nu ne va place ca imitație, ci din pricina execuției, a culorii sau a unei alte cauze de acest fel. Verosimilul, sau mai mult nevoia de a verifica în artă traducerea fidelă a unei realități preexistente, constituie în concepția aristotelică unul din izvoarele plăcerii estetice, ceea ce implică neapărat conceptul de *prepon* (potrivire) drept condiție *sine qua non* a acesteia. Conceptul de *prepon* la Stagirit nu desemnează numai însușiri ale stilului, ci și fapte (*praxeis*), care, așa cum am mai spus, trebuie să fie în concordanță cu caracterele personajelor ce le săvârșesc. Faptele definesc fără îndoială caracterele; or, ar părea o falsă problemă să vorbim de *prepon* în acest caz, dacă nu am ști că ceea ce estetica literară greacă denumeste caractere sunt de fapt prototipuri mitice legendare, modele esențiale imuabile și universale cunoscute cu care tragicii vehiculează și cărora trebuie să le conformeze acțiunile ce le dezvoltă.

Tragedia și conceptul armoniei

103

Referindu-se la tragedie, Aristotel, în *Poetica*, XIX, afirmă că în elaborarea acțiunii dramatice, efectele se produc uneori fără ajutorul expresiei verbale, dar că alteori ele sunt strâns legate de expresia verbală și pregătite de vorbitor, urmând să se desfășoare după cum grăiește acesta: „Care ar mai fi într-adevăr rolul cuvântătorului, dacă lucrurile ar părea plăcute fără intervenția cuvântului?” Autorul *Poeticii* insistă deci asupra congruenței între cuvinte și tensiunea acțiunii dramatice, care în desfășurarea ei produce prin milă și teamă purificarea. Vorbe nelalocul lor, sau nepotrivite cu tensiunea la care duce desfășurarea evenimentelor, ar diminua efectul catartic și ar scădea implicit valoarea estetică a tragediei. Pe de altă parte, pentru a transmite totalitatea intențiilor conținute de o operă literară, limba trebuie să fie limpede fără a fi comună. Este în totul limpede, spune Aristotel, când este alcătuită din cuvinte obișnuite, însă atunci ea este și comună. Un exemplu în acest sens este poezia

lui Cleofon și Stenelos (*Poetica*, XXII), care este foarte clară, dar alcătuită numai din cuvinte obișnuite. Pentru a ieși din acest cerc vicios, pentru ca limbajul să fie în același timp nobil, lipsit de banalitate și limpede, el trebuie să fie pe *măsura lucrurilor* pe care le relatează, să nu pomenească „despre fapte mărețe în chip bicisnic, nici despre lucruri fără importanță în chip măreț, nici cu considerație despre ceva de nimic”. Desprindem din cele de până acum că la Stagirit, indiferent de numele prin care este desemnat conceptul de *prepon* (*analogon*, *homoion* etc), el înseamnă congruență și verosimil; când se referă la stil, înțelesul de bază e potrivirea între formă și conținut și armonia între părțile constitutive ale operei de artă.

Discipolul și urmașul lui Aristotel, Teofrast, va duce mai departe sistematizarea însușirilor stilului într-o schemă logică, dând primul lor canon la care avea să se refere mai târziu critica alexandrină. Se pare că Aristotel ar fi tratat în *Retorica* sa despre zece însușiri ale stilului (*virtutes dicendi*). Ed. Mayer, în *Prolegomena* la fragmentele cărții a treia din *Retorica*, le

104

Moiră, mythos, drama

Tragedia și conceptul armoniei

105

enumera: 1) puritatea limbii, 2) claritatea, 3) concluzia, 4) congruența, 5) verosimilul, 6) pateticul, 7) formarea caracterelor, 8) evidența, 9) plăcutul, 10) măreția. În însușirea lor sunt așezate în locul al patrulea și al cincilea două însușiri care ne interesează și care sunt atât de legate între ele, încât în canonul fixat de Teofrast se suprapun. Este vorba de *prepon* (congruența) și de *pithanon* (verosimilul). Faptul de a așeza unul după altul *prepon* și *pithanon*, ca și acela că la Teofrast aceste două noțiuni se confundă, poate servi și ca argument pentru desăvârșirea demonstrației că Aristotel îngloba în conceptul pe care-l desemnează cu *prepon* sau *pithanon* și ideea verosimilului în artă, o problemă majoră, care, așa cum s-a arătat mai înainte, j aparține celui de-al treilea sens de bază sub care trebuie înțeles *prepon*. În ipoteza că reconstituirea lui Mayer ar fi justă, ne întrebăm de ce apare *pithanon* lângă *prepon* sau în locul acestuia. Este știut că termenul *prepon* este vechi; la un moment dat el a devenit atât de bogat în accepțiuni, încât utilizându-l ar fi fost greu să se știe ce înțeles trebuie să i se confere, mai restrâns sau mai larg? Cum însă conceptul își continua evoluția, aprinzând în sfera sa din ce în ce mai multe sensuri, pentru a se indica cu precizie, atunci când este cazul, la care sens anume se referă denumirea, conceptul a căpătat o altă formă de exprimare, și anume *pithanon*. Un aspect al acestei grupări a sensurilor ar fi după Stroux (*De Theophrasti virtutibus dicendi*, p. 51) că *pithanon* s-ar specializa la Teofrast pentru *narratio* (povestire), iar *prepon* pentru *oratio* (cuvântare). Și este explicabil. Din cele de mai sus se desprinde că *pithanon* urcă spre limita superioară a conceptului, pe când *prepon* rămâne mai strâns conexas problemelor de limbă, căci cazul în care acestea i se cere cea mai desăvârșită și convingătoare alcătuire este evident *oratio* (cuvântarea), în tratatul său *Despre vorbire* (*Peri lexeos*). În forma în care ne-a parvenit. Teofrast numără doar trei însușiri ale stilului, în timp ce Cicero (*De Oratore*) citează canonul teofrastic compus din patru însușiri: 1) puritatea limbii, 2) claritatea. 3) congruența (verosimilul), 4) construcția (aparatură). Ele sunt așezate într-o ordine anumită, iar *prepon*, ocupând locul trei, face legătura între claritate (*safeneia*) și construcție (*kataskene*). Gruparea sensurilor conceptului în *prepon* și *pithanon* apare și mai clară la urmașii lui Teofrast, primul termen specializându-se, așa cum arătam, pentru cuvântare (*oratio*), cel de-al doilea pentru povestire (*narratio*).

Sunt de spus câteva cuvinte, pe măsura puținelor informații ce le avem (Diogenes Laertios, VII, 59), și despre estetica stoică, pentru a ne da seama în

ce chip privește aceasta conceptul de *prepon* și ce loc îi conferă în canonul însușirilor stilului. Stoicii îl așază printre cele cinci însușiri în locul patru. Diogenes Laertios ne reproduce pe scurt definiția lui: „*prepon* este o vorbire potrivită cu conținutul”. Prin conținut, numit de ei *pragma* (de la verbul *pratto*, a săvârși o acțiune în calitate de agent), stoicii înțeleg faptul despre care e vorba în opera respectivă, evenimentul care se petrece în cazul unei acțiuni, sau obiectul înfățișat ce apare în cazul unei descrieri. Stoicii consideră pe *prepon* ca o însușire care se referă mai degrabă la fondul operei de artă decât la forma ei, bineînțeles rămânând totuși una din garanțiile stilului. Și tocmai pentru a arăta legătura între formă și conținut, pentru a sublinia că *prepon* continuă a fi o însușire a stilului, ei folosesc în definirea lui termenul de *lexis*, consacrat încă de atunci ca referindu-se la stilul unei vorbiri (Teofrast își intitulează tratatul tocmai *Peri lexeos*, în locul lui *phrasis* — cuvântare în general). Pe baza restrângerii informării pe care o avem la dispoziție este greu de spus mai mult asupra accepțiunii lui *prepon* la stoici. Cât despre faptul de a considera această însușire a stilului ca susceptibilă de un înțeles moral oarecare, nu ni se pare a avea un temei anume. Totuși, spre deosebire de stoicii vechi, Panaitios încearcă a introduce și în etică noțiunea de *prepon*, apropiind-o de cea de *înțelepciune* (*sophrosyne*), explicabilă prin avântul uman către armonie, idee pe care o distingem și la Longinos. Pentru Panaitios, *kalon* (frumosul) se referă la

106

Moiră, rnythos, drama

structura internă, la „realitatea arhitectonico-ritmică” (Demetrius. *Tratatul despre stil*, traducere C. I. Balmuș), iar *prepon* la comportările și aspectul exterior al ființei umane.

Demetrius din Faleron (350—283 î.Hr.) este un aristotelician de o factură deosebită. Notele de curs, copiate și aranjate mai târziu sub forma *Tratatului despre stil* pe care îl avem astăzi, sunt o prelucrare a teoriilor stilistice ale lui Aristotel și Teofrast. În cazul când Teofrast ar fi autorul formulării celor trei tipuri de stil, simplu, măreț și elegant (după părerea lui Wilamowitz¹ și a lui Rostagni², Teofrast la rândul său sistematizase teoriile stilistice ale lui Socrate și Aristotel), Demetrius preia clasificarea acestuia, îmbogățind-o prin adăugarea unui al patrulea fel de stil, cel energic (*deinds*). El prelucrează cele patru tipuri de stil pe baza însușirilor vorbirii ale lui Teofrast (*pretai lexeos*), combinându-le în chipul cel mai diferit și cercetându-le în același timp din punctul de vedere al cuprinsului, al structurii frazei și al expresiei. Dacă *prepon* nu are nici un rol în definirea caracterelor, este amintit însă (nu mai mult de șase-șapte ori în tot cuprinsul lucrării) atunci când se vorbește de cele trei puncte de vedere sub care, trebuie cercetate cele patru tipuri de stil amintite. Fiind exclus astfel ca termen canonic din alcătuirea celor patru tipuri de stil, *prepon* are următoarele accepțiuni pe care le enumăr:

a) Expresia proprie, cuvenită, armonioasă și măsurată. În capitolul VI, Demetrius dă ca exemplu un pasaj din Xenofon unde acesta descrie râul Teleboas: „Râul acesta nu era mare, ci frumos. Ritmul abrupt și scurtimea frazei scot în evidență scurtimea râului și frumusețea sa. Dacă ar fi voit să spună mai mult, umflând fraza, Xenofon s-ar fi exprimat: acest râu, ca mărime era mai neînsemnat decât altele multe, dar le întrecea pe toate în frumusețe; și n-ar fi produs același efect asupra noastră. Expresia

¹ *AsUmismus tindAtticinus, xaHermes*, voi. 35, 1900, p. 27. ~ *Aristotele e cit'istotelismo*, p. 110.

Tragedia și conceptul armoniei

107

sa n-ar fi fost potrivită, și am fi avut așa-zisul stil rece”. Este interesant să subliniem această afirmație, care apare atât la Demetrius cât și mai târziu la Longinos, și conform căreia lipsa expresiei potrivite dă naștere unui stil rece sau unui stil pueril (la Longinos). Despre stilul rece, în comparație cu stilul măreț,

Demetrios citează pe Teofrast: „E rece tot ce depășește expresia potrivită cu ideea corespunzătoare” (Demetrios, 114). Remarcăm că și la Demetrios conceptul de *prepon* nu se exprimă numai prin acest cuvânt, ci și prin *pithandn*, ca la Aristotel (Demetrios, 222), sau prin *oikeia lexis* (vorbire potrivită — Demetrios, 114).

b) Expresia potrivită nu numai cu faptele (*prāgmata*), ci și cu ideile. Demetrios este de acord cu retorul Policrate (sofist contemporan cu Isocrate), care face cu aceleași cuvinte elogiul lui Tersit și al lui Agamemnon, pentru că în primul caz autorul vrea să glumească, și măreția stilului său este o glumă. (A se vedea de asemenea stilul lui Lucian în *Elogiul nmștei și Poveste adevărată*.) „Gluma poate fi admisă — spune Demetrios — dar în orice subiect trebuie să păzim ceea ce se potrivește {*prepon*}, adică să adoptăm expresia corespunzătoare, și anume despre lucrurile mici să vorbim cu simplitate, iar despre cele mari în cuvinte mărețe”.

c) Expunerea convingătoare {*pithandn*) depinde, în afară de claritate și de cuvinte obișnuite, de modul în care se face relatarea faptelor. Demetrios citează aici pe Teofrast, care susține că explicarea pe larg nu lasă pe cititor să gândească, jignindu-i astfel inteligența. Această accepțiune a lui *prepon* (expunerea convingătoare) se integrează în cel de-al doilea sens pomenit la începutul capitolului (caractere și acțiun potrivite cu ideea pe care vor s-o exprime), sub care trebuie înțeles conceptul în discuție, pentru că se referă mai degrabă la conținutul operei de artă decât la forma acesteia.

d) în sfârșit, un alt sens, nemaîntâlnit pînă la Demetrios și de „ceea în afara oricărei sistematizări posibile: venind vorba

108

Moiră, mythos, drama

despre cuvântul emfatic (*onkeron*), care depinde de deschiderea vocalelor, de lungimea silabelor și de formația cuvintelor, el afirmă că nu se pot scrie comedii decât în limba attică, în care există vocale închise, spre deosebire de cea dorică, fiind deci *potrivită* cu glumele subtile ale comediei (*tâis eutrapelias prepari*).

Prepon nu mai are aici (Demetrios, 177) nici unul din sensurile cunoscute, ci se referă la o categorie stilistică ce ține mai mult de fonetismul limbii, fapt la care fac într-un fel aluzie spusele lui Aristotel din capitolul XXII al *Poeticii*: „În schimb, nobil și depărtat de uzul obștesc e graiul presărat cu termeni străini, denumire prin care înțeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite și tot ce se depărtează de uzul obștesc. Dacă cineva s-ar apuca totuși să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă ori un barbarism. Enigmă când n-ar folosi decât metaforele, barbarism dacă s-ar restrânge la provincialisme”. Evident că cele citate nu tind a insinua că dialectul attic ar putea fi socotit provincial, ci a arăta sensibilitatea existentă atât la Aristotel cât și la Demetrios față de potrivirea limbajului în stmctura sa fonetică cu subiectul pe care îl exprimă.

Deci, la Demetrios întâlnim conceptul de *prepon* cu trei accepțiuni principale și una specială (a, b, c și d) sub două sensuri de bază (I — cuvinte potrivite cu lucruri de care e vorba; II — caractere și acțiuni potrivite cu ideea pe care vor s-o exprime) și unul nou (cel abia amintit). Pe de altă parte, *prepon* este exclus din canonul celor patru tipuri de stil, dar apare printre cele trei puncte de vedere sub care trebuie privite acestea. Pe planul evoluției istorice a conceptului, Demetrios nu aduce nimic nou în afară de cel de-al treilea sens, care apare în mod cu totul accidental și care nu se poate preta la o mai largă interpretare din cauza lipsei unei lămuriri suplimentare prin care să fie explicat textul menționat. Dionis din Halicarnas nu este nici el original în interpretarea lui *prepon*.

Tratatul său *Despre așezarea cuvintelor* este o

Tragedia și conceptul armoniei

109

resistematizare a noțiunilor stilistice de bază. În evoluția opiniilor asupra naturii operei de artă, schițată la începutul acestor rânduri, Dionis se integrează pe deplin acelei concepții care avea să se încetățenească definitiv o dată cu mijlocul veacului al cincilea și conform căreia produsul artistic nu este o rezultată exclusivă a unui dar natural numit talent, ci mai mult al tehnicii care încearcă să imite faptele și lucrurile din natură. Dionis definește *pe prepon* ca o calitate care potrivește, care pune de acord personajele cu faptele lor. O altă semnificație constă în alegerea cuvintelor. Deci *prepon* nu este numai un procedeu stilistic; el devine o categorie stilistică, deoarece cuprinde alegerea și așezarea cuvintelor, două procedee stilistice diferite. Dar înțelesul pe care-l acordă Dionis nu reiese numai din definiție. Tratatul său, împărțit în două părți, prima ocupându-se de alegerea cuvintelor, cea de-a doua de așezarea lor, cuprinde la mijloc un mic capitol special care se ocupă tocmai cu discutarea lui *prepon*. Mai precis, *prepon* este înțeles prin prisma așezării cuvintelor. Nu ne folosim, spune Dionis, de aceeași compoziție când ne mâniem sau când ne bucurăm, când plângem sau când ne temem. Este interesant să ne oprim asupra analizei unui pasaj din Homer pe care criticul nostru o face din punctul de vedere al compoziției ca ilustrare la *prepon*.

Odiseu povestește fenicienilor ceea ce a văzut în Hades. Aceștia își reprezintă chinurile povestite ca și cum le-ar avea înaintea ochilor. Iată de pildă munca lui Sisif. Damnatul se străduiește să urce pe piscul unui munte un bolovan greu. După ce, sfortându-se cu mâinile și picioarele, reușește să ajungă în vârf, piatra se rostogolește din nou la vale, și chinul reîncepe. Strădania lui Sisif este subliniată nu numai prin alegerea cuvintelor, dar și prin meșteșugită lor îmbinare. Deoarece nu dispunea de un ritm variat, Homer prin jocul silabelor scurte și al silabelor lungi redă greutatea urcăm pietrei la deal. În prima parte a descrierii, pentru a evidenția efortul, silabele lungi abundă, dar poetul mărește **numărul** silabelor scurte atunci când piatra se rostogolește de pe culme.

110

Moiră, mvthos, drama

În judecățile pe care le emite asupra poetilor și prozatorilor, Dionis are mereu în vedere conceptul de *prepon*: „în timp ce Sofocle nu spune nimic de prisos, ci se oprește la cele necesare (acest fel de caracterizări sunt făcute în lucrarea în mare parte pierdută *Peri ton poieton krosis — Cercetare despre poeți*), Euripide se îndepărtează de multe ori de la *prepon* și de la *kos-mon* (decentă). De asemenea, în lucrarea *Despre arta stilului* la Tucidide, Dionis analizează cele patru însușiri principale ale limbii marelui istoric atenian (așezarea cuvintelor, varietatea figurilor, asprimea sunetelor și scurtimea expresiei) prin prisma lui *prepon*. Așadar, noutatea pe care Dionis din Halicarnas o aduce în îmbogățirea conceptului în discuție este ridicarea acestuia de la starea de procedeu stilistic la cea de categorie stilistică.

Scrisoarea către Positumius Terentianus, atribuită lui Longi-nos și cunoscută sub numele de *Tratatul despre sublim*, este compusă pe la mijlocul secolului I d.Hr., fiind construită pe principalele puncte ale lucrării lui Caecilius din Kale Acte (*Despre sublim*) pe care îl comentează în amănunt, dar deasupra căruia se ridică prin înălțimea concepțiilor. Autorul, elev al lui Teodor din Gadara, polemizează cu Caecilius, apollodoreu înverșunat, primul care introduce pentru sublim termenul de *hypsos*. (La Aristotel, termenul este măreția, stilul măreț, *megaloprepeia*). Cunoscuta dispută între apollodorei și teodorei este în fond reluarea pe un plan concret, polemic, a unei divergențe în materie de estetică, la care am mai avut înainte prilejul să ne referim, deosebire marcată de estetica aristotelică față de cea platonice. Arta, după Platon, este o imitație a unei realități ideale. Aristotel, punând accentul pe meșteșug (*tihne*), arată că arta este imitația unei acțiuni sau a unui fapt concret. Platon însuși, în *Republica*, IV.

expunând teoria imitației, se folosește de fapte care aparțin de *tihne*, dar accentul în interpretarea sa cade mai mult asupra fondului de idei al operei de artă. astfel că după el arta ar fi în adevăratul ei înțeles o *imitatio docta*. Conflictul sus-amintit se reduce deci la procentajul în care patosul, inspirația sau entu-

Tragedia și conceptul armoniei

111

ziasmul, unul din cele cinci izvoare ale sublimului, intră alături de *tihhe* în economia operei de artă. Pentru Caecilius, care este aristotelician, esența artei este imitația unei realități obiective, realizată după niște norme anumite. Aceleași școli i se alătură și Dionis din Halicarnas, despre care am discutat mai înainte.

Longinos singur întrevește că a imita înseamnă a înțelege cauzele operei de artă. Deci la baza imitației, la baza operei de artă stă înțelegerea. Cu alte cuvinte, fenomenul artistic urmează fenomenului cunoașterii, dar în același timp elanul artistic constituie el însuși un îndemn la cunoaștere. Fie că imiți natura, fie că imiți pe marii creatori, trebuie să retrăiești condițiile de viață spirituală din care a izvorât opera. Longinos înțelegea deci prin imitație nu reproducerea stereotipă, ci cuprinderea sufletului de același „duh divin” (*daimonion pneuma*), asemănător creației. Emoția pe care o produce arta este doar la un pas de emoția al cărei fruct este.

Spiritul grec trăiește în vremea aceasta un reviriment; din păcate este vorba doar de un reviriment al bunei înțelegeri a spiritului grec creator, consumat de mult în toate genurile, inclusiv în cel al oratoriei, a cărei decădere se deplânge în ultimul capitol al *Tratatului despre sublim*. înțelegerea spiritului grec creator, în felul celei a lui Longinos, este de mare importanță în vremea aceasta când încep să se uite și să nu mai fie actuale valori care cad în planul latent al cunoașterii spre a fi redescoperite de umanismul modern. Aristotelician ca structură, lui Longinos îi este caracteristic un eclectism grafic căruia se manifestă înțelegerea largă și exhaustivă a artei, lărgirea tuturor noțiunilor estetice și descătușarea lor de formalism, încât față de tot ce se spusese în materie de critică literară până atunci, *Tratatul despre sublim* ne apare ca fundamentul unei estetici noi. Este de înțeles astfel că orice cercetare făcută asupra lui *prepon* rămâne incompletă dacă nu include și lămuririle tratatului citat. În definirea izvoarelor sublimului, Longinos îmbină judicios teoria entuziasmului, a posesiunii demoniace, cu concepția „tehnicistă”.

112

Moiră, mvthos, drama

atunci când atribuie „inspirației”, naturii, două din acestea [(a) fericita îndrăzneală în idei și (b) pasiunea năvalnică și însuflețită], iar meșteșugului pe următoarele trei [(c) formarea de figuri de cugetare, de cuvinte; (d) expresia verbală înaltă și adecvată; (e) așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor]. Printre cele cinci izvoare, ca și în întreg tratatul, cuvântul *pre-pon* nu apare niciodată. Conceptul este însă desemnat prin „expresia verbală înaltă și adecvată” (*gennâia phrâsis* — la Homer, Iliada, IX, v. 431, *gennaïos* înseamnă potrivit, mai apoi evoluează către semantismul „măreț”), sau definit prin contrariu, atunci când se notează greșelile care trebuie evitate sau unele procedee prin care se poate atinge sublimul, astfel:

- a) prea multa căutare în materie de stil duce ori la răceală, care este un rezultat al umflării peste măsură a expresiilor, ori la o exprimare nefiresc meșteșugită, ori la o strălucire ridicolă sau jalnică, ori direct la lipsa de gust;
- b) marile neghiobii au o singură sursă: goana după idei noi care nu pot fi puse de acord imediat cu materialul preexistent;

c) nepotrivirea înflăcăării cu subiectul (*pathos âkairori*);

d) aprinderea fără rost.

Dintre procedeele bazate pe principiul congruenței prin folosirea cărora se poate atinge sublimul, Longinos amintește:

a) procedeul amplificării (*auxesis*) este folosit pentru ca dând înălțime locurilor comune sau intensificând expresia, să le poată înălța până pe treapta sublimului, realizându-se astfel congruența între conținut și formă;

b) sublimul este în ceea ce privește conținutul operei de artă un ecou al măreției gândurilor. Acestea, de multe ori inefabile, trecute prin prisma unei exprimări adecvate realizează sublimul.

Noutatea esențială care apare în scrierea lui Longinos și care caracterizează curentul esteticii noi este înțelegerea totală a operei de artă ca inspirație, de care trebuie să fie demne mijloacele exprimăm artistice. Înțelegere care constă în necesitatea congruenței între formă și conținut, între idealul artistic și opera de artă.

Tragedia.:/ conce

ptul armoniei

, , 3

operei de artă, ca procedeu

și

*

*■ ' & ivi,, _ ,.

MYTHOS, DRAMA — MIJLOACELE POETICE ȘI SCENICE ALE TRAGICULUI

Aristotel împarte elementele tragediei în două categorii: elemente interne, caracteristice tragediei ca operă poetică, cuprinzând mitul (*mythos*), caracterele (*ethe*) și judecata (*diānoia*) — și elemente exterioare, printre care se numără elementul scenic (*ho tes âpseos kosmos*), cântul (*melopoia*) și graiul (*lexis*).

Despre mit, *Poetica* se exprimă: „În tragedie, autorii sunt ținuti să folosească numele transmise de tradiție pentru motivul că ce-i cu puțință, e lesne de crezut. Câte nu s-au întâmplat, nu mi se par nici cu puțință, câte s-au întâmplat însă, e evident că-s cu puțință, altminteri nu s-ar fi întâmplat" (1451 b, 15-20), și apoi ceva mai departe (1454 a, 9-13): „Din această pricină, cum am mai spus-o, tragedii nu se pot scrie decât cu isprăvile a foarte puține familii. Într-adevăr, în căutarea de situații tragice, întâmplarea mai curând decât meșteșugul i-a făcut pe poeți să introducă în subiectele tratate momente de acestea (ucideri de rude apropiate, *n.n.*). Ca urmare s-au văzut nevoiți să caute anume acele familii în care se petrecuseră astfel de întâmplări". Și în fine (1451 b, 27-30): „Din cele ce preced, reiese dar lămurit că plăsmuitonil, care este poetul, caută să fie mai curând plăsmui-tor de subiecte decât de stihuri, ca unul ce-i poet, întrucât săvârșește o imitație, iar de imitat imită acțiuni".

Rânduiriile din urmă ale lui Aristotel scot în evidență faptul că plăsmuitonil de subiecte, care este poetul, face această plăsmuire cu o finalitate: aceea de a exprima, prin categoria poetică a mitului, tragicul sau dramaticul propriu creației sale. Fără o astfel de finalitate, plăsmuirea sa nu are noimă, căci de cele mai multe ori el este adus să modifice datele tradiției. Înfrățind însă pe scenă mitul, relatându-l ca atare și limitându-se numai la aceasta, poetul dramatic, ne spune Aristotel, n-ar face decât să ne desfășoare un crâmpei de epopee.

Mijloacele poetice și scenice ale

tragicului

115

Problema pe care credem că suntem îndreptățiți să ne-o punem și care nădăjduim că nu este o falsă problemă, constă în a distinge între mitul ca element interior, poetic, al tragediei, alături de Stagirit caracterelor și

judecății, și mitul ca element exterior conceptului de tragic. Ne-ar preocupa deci raportul între tipamul mitic și spiritul tragic pe de o parte și simbolismul mitului și tragic pe de alta. Evident că mitul furnizează tragediei prin bogăția *faptelor* sale țesătura dramatică ce alcătuiește subiectul, așa cum Aristotel o afirmă în rândurile mai sus citate, dar nu este mai puțin adevărat că în afara acestei contexturi, mitului îi mai revine un rol deosebit, suplimentar, acela pe care încercăm să-l deslușim în cele ce urmează. Astfel stând lucrurile, relațiile între mit și tragic în operele lui Egchil și Sofocle vor fi fără îndoială deosebite și aproape opuse situației pe care o înfățișează creațiile dramatice ale lui Euripide. O cercetare recentă definește mitul ca o țesătură de simboluri care îmbracă un mister¹, misterul nefiind cu totul inaccesibil națiunii. Dacă Aristotel recomandă alegerea subiectelor din cadrul ciclurilor mitice cunoscute, o face din două motive: a) că acele fapte care s-au întâmplat sunt cu puțință, altminteri nu s-ar fi întâmplat, și b) că ele sunt potrivite prin nenorocirile care le relatează cu specificul tragediei. Ne îndoim însă că Stagiritul ar fi sesizat în vreun fel legătura care există între tragedie și mister prin intermediul mitului, chiar dacă vorbește de schimbările pe care subiectele mitice le aduc în fața spectatorilor, trecând eroii de la soarta bună la cea rea din pricina acelor mari „greșeli”. Dar dacă raportul mit-mister este oarecum comun tuturor producțiilor tragice grecești, fiind unanim recunoscut, raportul între tragedie și istorie prin intermediul mitului, enunțat schematic de Aristotel („acele fapte care s-au întâmplat sunt cu puțință, altfel nu s-ar fi întâmplat”) se cere mai pe larg lămurit.

Concepția greacă despre istorie ca cercetare a unor evenimente pentru a descoperi adevărul pe cale rațională nu excludea

¹ R. Y. **Hatbom**, *Tragedy. Myth and Mystery*, Indiana, 1966. p. 25.

116

Moiră, mythos, drama

mitul, ci dimpotrivă îl îngloba, despuindu-l însă de elementul său miraculos. Grecul nu avea, sau în tot cazul nu avea încă în secolul al V-lea î.Hr. pe deplin format sentimentul retrospec-țiunii istorice ca primă treaptă către o „obsesie a istoriei”. Trecutul, în mare parte de tradiție orală, puținele scrieri ale logografilor, cele câteva documente epigrafice și, în fine, memoria martorilor oculari încă în viață constituiau instrumentarul istoricului. Aceste resurse ne apar modeste în comparație cu producția literară contemporană, dar explicabile fenomenologic prin aceea că în cursul evoluției spirituale ale unei comunități umane, proza și proza istorică în special este cea din urmă care apare după poezia epică, lirică și dramatică.

Fără a-i atribui lui Aristotel mai mult decât el însuși a gândit, mi se pare că atunci când postulează folosirea mitului ca deținător de fapte cu puțință deoarece s-au întâmplat, se referă la mit ca cel mai vechi instrument al tradiției orale pe care-l cunoaște istoria, și numai așa îl include ca garanție a verosimilului în alcătuirea spectacolelor tragice. Tragedia și istoria se întâlnesc astfel undeva pe un tărâm concret, și nu credem justificată afirmația lui Del Grande¹ că ele se exclud prin însăși esența lor.

Presupunând că s-ar fi pierdut majoritatea știrilor cu privire la bătălia de la Salamina și nu s-ar fi păstrat decât *Perșii* lui Eschil, nu ne-ar fi fost oare de folos relatarea trimisului când astăzi, cu toate datele pe care le avem, ea oferă încă fapte suplimentare? Ar mai fi existat oare fiorul tragic, sau ce priză va fi avut el în rândul publicului, dacă tiparul mitic al faptelor din care urma să se exale era străin naturii omeneste, ca un veșmânt pe care experiența istorică a omenirii nu l-ar fi îmbrăcat niciodată?

Tragedia, ca și toate creațiile literare sau artistice ale unor vremi, este puternic ancorată în trecutul istoric prin mai multe feluri de înlănțuiri. Dintre acestea, una este cea psihologică, în sensul că istoria există în tragedie ca substrat

psihologic, așa

¹ C. Del Grande, *Tragoidia*, p. 179.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

117

cum există și în poemele homerice, reflectând mentalitatea vremii în care au fost create, și nu aceea a timpului la care subiectul se referă. Pe de altă parte, istoria și chiar istoria contemporană, își face larg loc în tragedie — așa cum am avut mai înainte prilejul să relevăm —, deosebindu-se ca esență un gen de celălalt, fără a pretinde însă că se exclude.

Apropierea între teorie și fenomenul literar a făcut ca cel puțin de un deceniu încoace să se vorbească tot mai mult printre istorici de rolul de document pe care textele literare îl au în conturarea cât mai realistă a unui cadru istoric.

Pentru ceea ce ne preocupă, un strălucit exemplu îl constituie cartea lui Robert Flaceliere, *Histoire litteraire de la Grece*, Paris, 1962, care deschide perspective largi, încă neexplorate, nu numai unor sinteze, ci și interpretării fenomenelor particulare, pornind de la documentul de natură complexă care este prin esență sa fenomenul literar.

Domeniul mitului este supus și el unei statificări, unei sedimentări istorice, încât se poate pe bună dreptate vorbi de o arheologie a mitului, care se proiectează pe fondul comun al misterului pe care îl exprimă. Alături de mitul recent, care are la bază evenimente istorice întâmplute și care evoluează către categoria generalului pliindu-se unor tipare preexistente, unor scheme largi al căror orizont se mărginește cu tărâmul misterului ce vrea să-l explice prin simboluri universale, se găsește mitul arhaic, rezultat al imaginației meditative străvechi asupra unor funcțiuni capitale ale vieții ca nașterea, dragostea, moartea.

Contemplarea virginității înfloritoare, a paternității, a maternității, a îndreptat cugetarea primitivă către cauzele ascunse și eterne ale acestora, dând chip și putere divină fenomenelor elementare care o fascinau. A apărut astfel Fecioara eternă, Mama eternă, Tatăl etern și în fine Fiul etern. Diverse ipostaze, diverse figurări au luat naștere în locuri diferite, la neamuri diferite, răspunzând aceluiași nevoi și idealuri. Arta neolitică de pildă cunoaște o largă varietate de asemenea reprezentări, dintre

118

Moiră, mythos, drama

care sunt de amintit prin vigoarea lor plastică idolii de la Cernavodă, fără să fie vorba de „influențe” artistice care ar explica aceste asemănări.

Un stadiu următor în elaborarea mitului l-a marcat delimitarea eroului ca exponent al unui ciclu de fapte, ale căror semnificații și efecte trec în mod integral asupra lui.

Faza mitului la care se referă tragedia este însă ulterioară acesteia. Aristotel spune (1449 b, 34-37): „în același timp, imitația de care ne ocupăm fiind imitația unei acțiuni, realizată de câțiva eroi (aici termenul *prattonton* nu mi se pare fericit tradus, căci dă naștere la confuzii; mai nimerit ar fi fost poate „de câțiva făptași” sau „de câteva persoane”, căci cuvântul *erou* este *rezultatul* contopirii faptelor cu caracterul și judecata, *n.n.*), iar aceștia, deosebindu-se în ochii noștri după caracterul și judecata fiecăruia, elemente după care îndeobște se cântăresc faptele individuale, urmează că pricinile acțiunilor sunt două, caracterul și judecata, și că la rândul lor acțiunile hotărăsc fericirea sau nefericirea oamenilor”. Cât privește relația între caracter și faptele eroului, am discutat-o mai pe larg în capitolele precedente; este momentul să subliniem acum măsura în care „liberul-ar-bitru” (*diānoia*) intervine în evoluția eroului, scoțându-l de sub imperiul zdrobitor al predestinării mitice. „Liberul-ar-bitru” se limitează în fapt la acordul sau dezacordul pe care eroul îl exprimă în „dialogarea” sa cu divinitatea sau cu ceilalți oameni. Alături de *ethos*, *diānoia*, înlesnește eroului ajungerea prin labirintul diverselor suferințe (*pâthe*) la

înțelegerea finală asupra semnificației proprii sale biografii (*măthos*). Așadar, elementul nou pe care tragedia lui Eschil îl aduce în domeniul prelucrării mitului (fazele componente ale acestei evoluții umiează în strâns paralelism metamorfozele constituente ale tragediei însăși de la origini până la Eschil) este conturarea *personalității* eroului în cadrul tipanului străvechi prin îmbinarea specifică a cauzelor și a efectelor formulate prin *ethos*, *diănoia*, *pâthe* și *măthos*.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

119

Aceasta nu înseamnă însă că eroul eschilean, a cărei personalitate este abia născută, scapă definitiv din ciclu; el se găsește încă aproape în întregime sub stăpânirea „exemplului divin”, cum denumește Del Grande¹ prezența legendelor divine în tragediile lui Eschil.

Participarea simbolismului mitic la crearea spiritului tragic este direct proporțională cu caracterul său general și hieratic, cu toate că accentul cade în opera lui Eschil pe „exemplul divin”, și nu pe personalitatea eroului care se integrează ca instrument al mitului în structura tragică a operei.

La Sofocle însă suntem martorii unei evoluții însemnate a personalității eroului, la detașarea acestuia din tiparul mitului — la *remodelarea mitului*, în sensul în care tragedia sofocleică devine ea însăși un *mit* al eroului respectiv. Cu alte cuvinte, asistăm și pe planul mitului la acea dehieratizare a atitudinii poetului față de subiectul tratat și față de spectatori, deși conținutul elementar al tragediilor rămâne tot reprezentarea unor întâmplări eroice în concordanță sau în opoziție cu voința divină. În tragedia lui Sofocle predomină, în definirea și construcția eroului, caracterul și judecata (*ethos* și *diănoia*) prin raport cu tiparul mitic. *Remodelarea mitului*, de care pomeneam, este așadar și o atitudine estetică a poetului față de subiectul pe care și l-a ales, fără să prejudicieze în acest chip aportul, dacă există, al mitului la crearea specificului tragic.

Și-n adevăr, acest aport există, numai că tragediile sofo-cleice transferă simbolismul și implicit misterul mitului de la schema generală la obiectivul particular care este eroul. O dată acest transfer împlinit, se întregește pe de o parte în chip perfect conceptul eroului, iar pe de altă parte, tragedia însăși își găsește, evident cu semnificații superioare, rotunjirea deplină a esenței ei. așa cum o postulează originile genului. Eroismul este natura adevărată a tragediei, iar Sofocle a știut într-un fel genial să

Ci Del Grande. op. cit., p. 81.

120

Moiră, yiythos, drama

alături arhaismul tradiției de noutatea transferului amintit. Dar în felul acesta el nu făcea decât să reactualizeze în cadrul unui gen literar deja constituit un conținut și o schemă rudimentară mai veche. Tragismul eroului arhaic era rezultatul chinurilor sale nesfârșite (*pâthe*), nicidecum al caracterului sau al judecăților sale, astfel că, schițat superficial, tragicul mitului străvechi nu putea satisface cerințele spirituale ale atenianului secolului al V-lea î.Hr.

Din punctul de vedere al mitului, creațiile lui Eschil și Sofocle vădesc așadar două formule deosebite ale tragicului — *a exemplului divin* și *a remodelării eroice a mitului* —, ele sunt în fond asemănătoare prin aceea că amândouă reliefează în felul lor specific misterul mitului. Este unul din motivele care ne îndreptățesc să ne alăturăm acelei opinii ce separă opera lui Eschil și Sofocle, denumind-o tragică, de cea a lui Euripide, considerată dramatică prin excelență — osebire de care ne vom ocupa îndeaproape în paginile următoare ale acestui capitol. Este necesar însă mai înainte să cercetăm abordarea de către Euripide a

mitului și semnificațiile pe care acest mare poet i le conferă.

S-ar părea însă că între cele abia de curând spuse, privitor la misterul mitului ca sursă a tragicului în opera lui Eschil și Sofocle, și cele susținute într-un capitol precedent, în jurul opoziției dintre irațional și tragic în opera lui Eschil, ar exista o vădită contrazicere.

Încă din 1929 Bernhardt Schweitzer¹ scria că la greci nu există contradicție între mit și raționalism, că elementele raționale ale gândirii elenice stăpânesc structurile mitice ale secolului al V-lea î.Hr., care sunt, în ultima lor formă evolutivă și cea mai semnificativă, tragediile grecești.

Misterul mitului în accepțiunea noastră nu se referă la iraționalul faptelor săvârșite de erou sau al întâmplărilor pe care acesta este nevoit să le înfrunte, ci se rezumă numai la structura

p. 246.

¹ B. Schweitzer, *Religiose Kunst im Zeitalter der Tragödie*, în *Die Antike*, 5, 1929, *Mijloacele poetice și scenice ale tragicului*

121

aluzivă, simbolică a tiparului mitico-dramatic, la *divinul exemplu* sau la *remodelarea sa eroică*, care este în fond o reproiectare pe un fundal străvechi a unor fapte tot atât de vechi.

În dramatizarea mitului, misterul nu este exclus de rațional, dar în același timp el nu se suprapune cu totul iraționalului. Dacă tragicul prin raționalismul său are drept scop dizolvarea iraționalului, aceasta nu înseamnă că el implică și dizolvarea misterului. Dimpotrivă, am văzut că misterul poate fi una din sursele tragicului, și nicidecum o țintă de dărmare pentru acesta, în cognoscibilitatea prin tragic a universului irațional, misterul joacă rolul de prestigiu al unui catalizator; prezența lui în cucerirea raționalului este necesară ca aceea a unui fundal negru care scoate în evidență obiectele mai puțin negre așezate în fața sa.

Mai zăbovim un moment înainte de a ne ocupa, așa cum promisesem, de Euripide — pentru a ilustra prin creații moderne problema tragicului în dramatizarea mitului de către Eschil și Sofocle.

Vorbind despre mitul lui Oedip ca paradigmă a tuturor miturilor dramatice, spuneam, și continuăm a susține, că tragicul nu poate izvorî din înlănțuirea faptelor, care în fond nu sunt decât un pretext pentru o contextură filosofico-poetică din care se degajă spiritul tragic. Iată-ne dar aduși să recunoaștem unele date care îmbogățesc și precizează poziția noastră. Faptele în sine ale mitului nu pot crea spiritul tragic, simbolismul mitului însă da. Pentru spectatorul secolului al V-lea î.Hr., deosebirea enunțată era ușor sesizabilă; nouă ne vine însă mai greu a înțelege o realitate ce-și găsește dificil echivalentul sau transpunerea în contemporaneitate.

Arta cinematografică, prin multiplele ei resurse de a se diversifica pe numeroase planuri, reușește să sugereze în mare măsură raportul dintre simbolismul mitului și spiritul tragic. Este suficient să amintim *Noaptea*, creația regizorului italian Anto-nioni, sau *Zidul*, după o nuvelă de Jean-Paul Sartre, în regia lui J-Roche. Exemplul din urmă este cât se poate de grăitor. Faptele

122

Moiră, mythos, drama

care compun subiectul, relatate ca atare, ar putea produce în cel mai bun caz o insignifiantă melodramă. Simbolul subiectului însă este ideea morții. Tragicul reiese din aceea că eroul cunoaște dinainte clipa când va surveni și luptă din toate puterile trupului său biologic tânăr să depășească prin vitalitatea lui acest zid de netrecut al morții. Zbuciumul său nu înseamnă în fața eternității neantului nimic mai mult decât presiunea disperată a degetelor crispate care scurmă în tencuiala zidului închisorii urme fosile ale dorinței de a-l străpunge. Analizând prelucrarea mitului de către Euripide, vom constata de la bun început

că acesta procedează la o sistematică și totală *demitizare a mitului*, Poziția îi este caracteristică și se integrează perfect concepției sale asupra teatrului ca dramă.

O seamă de exegeți ai poetului atenian sunt unanimi în a face să decurgă toate atitudinile acestuia din gândirea sa religioasă. Fernand Chapoutier¹ îl privește măcar în parte ca un poet tradiționalist, a cărui operă oferă un tablou general și complet al religiei oficiale, un tablou evident formal, căci credința în zei a lui Euripide este definitiv zdruncinată și citibilă astfel printre rânduri, chiar dacă nu este exprimată în mod vehement, având în vedere caracterul oficial al spectacolelor dramatice.

Aram Frenkian² subliniază că Euripide nu este un ateu, dar nici un drept-credincios din punctul de vedere al religiei tradiționale. Contemporan al sofistilor, este pătruns mai adânc decât Sofocle de influența acestora, punând la îndoială cele crezute despre nemuritori, așa cum Protagoras își începe cartea despre

¹ F. Chapoutier, *Euripide et 1 'accueil du divin*, în **voi.** *La notion du divin depuis Homere jusqu'a Phton*. Geneva, 1952.

² *Concepția despre zei a lui Euripide*, în **voi.** *Studii de literatură universală*, 1956, p. 141 și urm.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

123

zei cu cuvintele: „Despre zei nu poți ști nimic, nici că sunt, nici că nu sunt, și nici ce înfățișare au, fiind împiedicat în cunoașterea lor de neclaritatea subiectului și de scurtimea vieții omenеști”. Eruditul român consideră că pentru Euripide divinitățile sunt mari forțe ale naturii cu care se identifică. Deasupra tuturor există însă o formă a divinității supreme care este Zeus. Ca discipol al vechilor filosofi materialisti greci, Euripide înclină către divinizarea fenomenelor fundamentale ale naturii: numele divinității devine adeseori un simbol care desemnează fenomenul natural respectiv. Ceea ce Euripide critică în chip sever sunt zeii tradiționali, antropomorfi, ai vechilor greci, așa cum apar ei la Homer, la Hesiod și în legende populare. Imixtiunea lor în treburile omenеști primește din partea poetului cele mai aspre invective. Iată de pildă ce spune Amphitryon în *Heracles* despre Zeus (w. 339-347):

O zeu! zadarnic te-am avut pătaș, Zadarnic te numesc zămislatorul Fiului meu — dar nu ești tu chiar prieten Precum o crezi — căci zeu fiind, prin virtute Eu te întrec, un muritor ce n-a vrut Pe-ai lui Heracles fii să îi trădeze. Știi bine că pe-ascuns veniși în patu-mi, Culcuș străin răbind; nimic în urmă Nu dăruiești, iar prietenii nu-i străju. Ești zeu nepriceput, sau nu ești drept!

Apollo este uneori acuzat de incultură, învinuit de oracole mincinoase (*Electra*, vv. 1245-1246):

Pe tine, Foibos — Foibos — dar să tac căci mi-e stăpân — Te-a înșelat, cu toate că-i atâteștiutor.

I se reproșează moartea lui Neoptolem și lipsa în *Andromaca* (w. 1161 -1165): mărînimie

124

Moira, mythos, drama

Stăpânul care dă oracol tuturor, Preadreptul jude-al neamului uman, Astfel p&-al lui Ahilefiu îl răsplăti Când jertfa de-mbunare-i înălță. Ca omul rău, aminte și-a adus De-o ciudă veche. Cum să fie înțelept?

Dramatizarea mitului la Euripide este caracterizată de J. C. Kamerbeek¹ nu ca o interpretare fidelă a datelor mitologice, ci ca „scriere de tragedii despre realitate, astfel cum poetul o concepe — și aceasta în cadru limitelor pe care i le impune mitul, sau, ceea ce este același lucru, prin interpretarea datelor tradiției, nu neapărat necesar în sensul tradiției, ci după concepția poetului asupra realității”. Tot astfel au procedat și Eschil și Sofocle la dramatizarea mitului, atitudinea lor față de acesta reflectându-le concepțiile asupra lumii și omului. Dar, așa cum spuneam, în plus față de Euripide, cei doi poeți tragici înaintași au utilizat mitul ca o pârghe principală în crearea spiritului tragic.

S-a bătut atâta monedă pe ideea că realismul exterior al dramelor lui Euripide s-ar datora faptului că poetul a coborât eroii tragici la nivelul muritorilor, că abia mai este nevoie să insistăm asupra ei. O interpretare devenită de mult tradițională, formula că Sofocle și-a creat eroii așa cum trebuie ei să fie, pe când Euripide i-a creat așa cum sunt. Kamerbeek² menționează însă că raportul erou-realitate devine mai clar dacă-l considerăm prin referire la mit, în sensul că Sofocle și-a construit personajele așa cum trebuie ele să fie pentru a da mitului vigoarea sa tragică, în timp ce Euripide le-a făurit așa cum ele există în viața de toate zilele, desființând misterul tragic al mitului. Ne alăturăm întru totul acestei interpretări a demitizării mitului la Euripide.

¹ *Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide*, în voi. *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique*, voi. VI. Geneva, 1960. p.12.

² *Ibidem*. p. 24.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

125

Mergând pe aceeași linie. A. Rivier¹ remarcă în teatral lui Euripide separarea definitivă a rațiunii de sentimentul religios, unitate conservată de mitul dramatic al lui Eschil și Sofocle, care dădea acea vitalitate tragică operelor celor doi poeți, separare care **transformă** rațiunea **în instrument** al distanțării pe care artistul o realizează față de obiectul artei sale, în **instrument** al ironiei.

Misterul mitului și tragicul sunt înlocuite în teatral dramatic al lui Euripide prin ridicarea sentimentului de la particularismul individual la categoria generalului, reprezentând una din trăsăturile profunde ale naturii omenești, care prin forma ei exacerbată se constituie într-un adevărat *dâimon*.

Psihologicul are pentru noi și pentru grecii vechi înțelesuri total diferite. Pentru cei de astăzi, psihologicul constituie o lume închisă care nu se explică decât prin ea însăși. Pentru atenianul contemporan lui Euripide, psihologicul era deschis tuturor influențelor exterioare, fapt care-l îndreptățește pe V. Martin² să constate că Euripide nu a desființat misterul mitului, ci poate l-a aprofundat, mutându-l totodată din sferele celeste în conștiința umană: „Omul este un tot complex unde același aspect nu do-mnă în mod continuu, și astfel este și la Euripide. Faptul că un personaj al lui Euripide își schimbă gândul, sau se pare că se contrazice, cu atât mai mult dă impresia că trăiește. Dacă ar fi tot timpul același, dacă în el nu s-ar produce modificări, ar fi un manechin și nu un personaj viu”.

Del Grande³ remarcă o caracteristică a teatralul lui Euripide în faptul de a utiliza intervenția divină în rezolvarea conflictului dramatic. Exegetul italian ne lasă să înțelegem că nu e vorba de o simplistă dovadă de pietate, atâta vreme cât bine știm care era adevărata părere a poetului despre cele divine și despre divinități mai ales. Este vorba însă de un procedeu dramatic, utilizat ca o consecință a libertății luate în interpretarea mitului, a ieșirii din

¹ *L'élément démonique chez Euripide*, în voi. *Euripide. Entretiens....* p. 52. ² *Psychologie bei Euripides*, în voi. *Euripide. Entretiens....* p. 162. ³ *Op. cit.* p. 113.

126

Moiră, mythos, drama

tiparele sale tradiționale, procedeu care vine să rezolve, în mod tradițional față de logica internă a mitului, sfârșitul dramei.

Imensitatea creației lui Euripide explică în același timp varietatea și mulțimea legendelor folosite. Ele se întind pe toată perioada legendară a vechii Grecii, dinainte de momentul în care încep poemele homerice până la legendele din ciclul posthomerice. Poemele antehomerice, cântecele cipriene, îi furnizează lui Euripide subiectele unei drame păstrate, *Ifigenia în Aulis* și a șase pierdute: *Alexandros*, *Skyroi*, *Telephos*, *Protesilas*, *Palamedes*, *Tennes* (Regele Tenedosului). Tot ele cuprind într-o formă prescurtată și în poziție secundară subiectele a încă patru piese, dintre care una singură s-a păstrat (*Heracles*), iar trei s-au pierdut (*Antiopa*, *Oedip* și *Tesen*).

După cum observăm, folosirea aproape exhaustivă a tezaurului mitic de către

Euripide merge mână în mână cu demitizarea lui. Unii cercetători au susținut că demitizarea mitului este direct proporțională cu critica severă a vechilor zeități antropomorfe grecești. Pe de altă parte însă, se poate constata că aviditatea față de mit a lui Euripide, ar avea în tot cazul, dacă nu mai multe cauze, totuși mai multe explicații. Una ar fi că poetul a rămas prin mit tributار tradiției teatrale a tragediilor lui Eșchil și Sofocle, al căror continuator era, pe scena festivalelor dramatice de la Atena. O altă, constituită pe un paralelism, s-ar exprima prin aceea că folosea simbolul mitului pentru a justifica niște pasiuni supraomenești, așa după cum Eșchil și Sofocle justificau niște destine supraumane. În fine, o a treia explicație a simbolului mitului la Euripide este intenția sa de a face aluzie și de a pune în paralel contemporaneitatea cu tradiția istorică orală pentru a sublinia o dată mai mult șubrezenia lucrurilor omenești. Cuvintele lui Francois Jouan¹ ni se par pe de-a-ntregul lămuritoare: „între trecut și prezent, între Războiul Troiei și Războiul pelopon-

¹ *Euripide et les legendes des chants cypriens des origines de la Guerre de Troie à l'Illiade*, Paris, 1966, pp. 1-10.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

127

nesiac, Euripide este adus să releve atâtea analogii, încât de multe ori nu știi dacă descoperă în istoria eroică învățăminte și consolări pentru oamenii timpului său, sau dacă aceste legende sunt pentru el numai un pretext pentru a-și spune părerea asupra evenimentelor contemporane".

Dacă Războaiele medice au însemnat în istoria Greciei acea epopee națională care dăruie Atenei prilejul să se evidențieze ca erou de factură homerică, ele au fost și pricina, în chip indirect, a luptelor fratricide care peste o jumătate de secol s-au aprins între Sparta și Atena și s-au încheiat cu înfrângerea celei din urmă. Mai lipsit de noroc decât Herodot, Tucidide avea să istorisească hărțuierile și sângele vărsat de greci unii împotriva altora în înclăștări, s-ar părea lipsite de semnificație, pline totuși de sensul greu al unor concepții asupra lumii și vieții, ajunse în disperarea paroxismului antagonic să se înfrunte prin ascuțișul săbiei.

Iminența conflictului era previzibilă încă de la încheierea păcii de treizeci de ani între Sparta și Atena (446), care pune capăt primului Război peloponesiac, dar de fapt deschidea ușa către cel de-al doilea, care a rămas cunoscut sub numele de Războiul peloponesiac. Între- 446 și 431, Atena nu a făcut decât să acumuleze prin politica ei de mare putere, prin avântul cultural și economic, motive temeinice pe răbojul spartan, ținut cu ranchiună de cetatea ce se vedea înlăturată, depășită, nesocotită, săracă, sortită în fine unui rol secundar în toate domeniile vieții contemporane.

Pericle, în discursul păstrat de Tucidide, se face interpretul a ceea ce era Atena prin comparație cu Sparta, iar cititorul acestuia va înțelege cu ușurință că dacă în spatele cuvintelor se ascundeau de bună seamă cauze economice, politice sau militare, ele nu erau decât o decurgere logică a acelui spirit **attic** sintetizat în mișcătoarele fraze ale Alcmeonidului, cu rezonanță de testament și de profeție. Se poate spune că lumea greacă trăia după 446, dacă nu în chip obsesiv, cel puțin în mod ipotetic sub eventualitatea

128

Moiră, mythos, drama

izbucnirii conflictului. Ostilitățile latente care se îndârjeau în dramul lor ireversibil capătă în urechea poetului sensul evocator al unui alt conflict, ce adusesse deopotrivă nenorocire învingătorilor și învinșilor. Starea dinainte de război era mai dramatică, mai tensionată, mai plină de angoasa multiplelor eventualități, decât starea de după război, dezastruoasă, dar concretă și rațională în toată cruzimea ei. Războiul Troiei și Războiul peloponnesiac: — viitorul — posibilul — inevitabilul. Euripide aduce pe scenă tragediile agresorilor supuși la

îndelungi suferințe și pe cele ale învinșilor, arătând că zeii sunt schimbători și că voința lor poate înclina ușor balanța într-o parte sau alta. Nenorocirile Atrizilor victorioși sau ciuma, nenorocirea Atenei, bogată, sigură, bine condusă, ieșită învingătoare în primele ciocniri ale întinsului război, sunt evenimente care nu depind de țările beligerante și care nu există nici măcar în posibilitate, atâta vreme cât războiul nu a început. Clarvăzător al tuturor acestora, Euripide, ca și Tucidide, crede că momentul luptei fratricide poate fi totuși depășit printr-un suprem efort, printr-o superioară conștiință a grozăviei lui. Conștiințele superioare au existat întotdeauna, dar s-au dezvăluit târziu, abia atunci când cancerul marțial rosesese totul în adânc și, ieșind învingător la lumină, își trîmbița destinul: moartea.

Cu Tucidide în raniță, Thibaudet¹ lupta în tranșeele Franței: — târziu, ineficace; Euripide însă avusese norocul să fie ascultat de Pericle. Încercatul conducător al Atenei va fi făcut totul ca să împiedice inevitabilul, dar inevitabilul este din păcate întotdeauna în tabăra adversă.

Între creațiile poetice ale lui Eschil și Sofocle pe de o parte și ale lui Euripide pe de altă parte nu există, evident, nici o

¹ *La guerre avec Thucydide*, Paris, 1922.

deosebire formală importantă, cum ar exista de pildă între tragedie și comedie, care se ramifică încă de la obârșia lor — „amândouă ivite pe calea improvizărilor — spune Aristotel — una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licențioase”. Stagiritul nu scapă niciodată prilejul de a distinge, e drept că nu cu suficientă claritate, între creațiile lui Euripide și cele ale înaintașilor săi, lucru care ne-a făcut, așa cum se va vedea în unele capitole care urmează, să considerăm *Poetica* drept un tratat scris în viziunea ultimei forme pe care a îmbrăcat-o tragedia, după care a încetat să se mai schimbe, și care este cea datorată lui Euripide.

Tot atât de puțin clară, dar tot atât de difuză în tot cuprinsul tratatului, este relația aristotelică între tragedie și dramă. Majoritatea comentatorilor textelor teatrului attic tragic au sesizat diferența de tonalitate, de vigoare, între Euripide și înaintașii săi, și au explicat-o prin transformările pe care politicul atenian l-a suferit în cursul a peste o jumătate de veac; cu alte cuvinte, cu totul noi erau generațiile cărora se adresau piesele lui Euripide, și implicit ele trebuiau să se conformeze acestei realități pentru a putea fi produse pe scenă. Fidel concepției sale că Euripide desăvârșește tragedia, Aristotel îl și numește cel mai tragic dintre toți. Dar să analizăm metodic pasajele din *Poetica*, susceptibile de a distinge între tragedie și dramă.

„Asta ar fi și pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se și numesc drame: pentru că imită oameni ce stau să săvârșească ceva” (1448 a, 28-30).

Termenul de dramă ar fi venit din Pelopones: „Mai zic iarăși că la a face ei spun *drân*, iar atenienii *prättein*” (1448 b, 1). Stagiritul distinge de mai multe ori între tragedia judecată în sine și cea judecată prin prisma reprezentărilor în teatru:

„Cât privește faptul de a ști dacă până astăzi tragedia și-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracterele-i proprii, fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru — „ceasta-i altă întrebare” (1449 a, 5-9). *În fine*, pasajul unde ni se Pare că Aristotel înțelege prin tragic dramaticul, deoarece pune

mai mult accent pe ordonarea faptelor în construcția unei intrigi, este următorul: „Tragedia cea mai desăvârșită în teorie este cea construită în jurul unei astfel de intrigi (o intrigă bine încheiată trebuie să fie simplă mai degrabă

decât dublă... mai trebuie ca schimbarea de situații să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci, dimpotrivă, de la fericire la nenorocire). Cei ce învinuiesc pe Euripide că nu face altfel în tragediile lui, sfârșite de cele mai multe ori cu o nenorocire, repetă greșeala celorlalți. Cum am mai spus-o, o asemenea procedare este bună, și dovada cea mai evidentă o constituie faptul că pe scenă și la întrecerile dramatice, tocmai acestea se dovedesc cele mai tragice, când sunt jucate așa cum trebuie. Cât privește pe Euripide, chiar dacă celelalte amănunte nu le ticluiește bine, se arată a fi cel mai tragic dintre poeți" (1453 a, 22-29).

Wilamowitz, în prefața ediției lui *Heracles*, definea tragedia attică într-un chip formal: „O tragedie attică este un fragment de epopee eroică complet prin el însuși, care a suferit o tratare poetică într-un stil măreț în scopul de a fi jucat de către un cor de cetățeni și de doi sau trei actori, prezentat ca parte integrantă la sărbătorile religioase oficiate în sanctuarul lui Dionysos".

De la învățatul german încoace, critica filologică și estetică clasică a parcurs un drum îndelung, astfel că nu mai putem socoti astăzi tragedia greacă exclusiv o forma cetățenească de exprimare a unui sentiment religios. Rolul comentatorului de astăzi, în domeniul pe care l-am abordat, este deosebit de dificil-Scopul său ar trebui să fie, după expresia lui J. G. Warry, acela de a sistematiza într-o încheiere originală observațiile incoerente, dar valabile în cel mai înalt grad, pe care Platon și Aristotel le fac pe tărâmul esteticii literare. Cercetătorii mai noi² constată că așa cum Aristotel deosebește artele de restul activităților omenești și literatura de celelalte

¹ *Greek Aesthetic Theory*, Londra, 1962. p. 149.

² R. Y. Hathorn. *op. cit.*, p. 218.

131

arte, iar drama de toate genurile literare, va fi deosebit, în tratatul pierdut despre comedie, locul anume pe care-l ocupă tragedia printre felurile de dramă — altfel nu s-ar explica mulțimea ambiguităților pe care orișice cititor al *Poeticii* le observă cu ușurință. Dar dacă ne detașăm de textul aristotelic și apelăm direct la poemele tragice, deosebirea este evidentă, judecând tragedia nu numai ca operă în sine, dar și ca operă jucată. Orice regizor al teatrului antic își dă în mod instinctiv seama de deosebirile de punere în scenă între o piesă de Euripide și una a lui Eschil.

Aristotel însuși, numindu-l pe Euripide cel mai tragic dintre poeții atenieni pentru motivul fericitei îmbinări a faptelor subiectului, se constituie în argumentator prin contrariu al teoriei* ce o susținem. Și iată cum: dacă Euripide, la mai puțin de o jumătate de veac după întâile tragedii ale lui Eschil, fusese nevoit să schimbe semnificația pieselor sale pentru a fi în pas cu mentalitatea publicului contemporan, de bună seamă că Aristotel, la mai bine de o jumătate de veac după moartea poetului, apucându-se să reconstituie istoricul tragediei, numea pe bună dreptate cel mai tragic dintre poeți pe cel mai apropiat cronologic de mentalitatea vremii lui. Astfel, mentalitatea vremii lui Aristotel se găsește mult mai departe decât cea a lui Euripide de semnificația tragicului la Eschil și Sofocle. Dar, conform unei binecunoscute erori, de care nu scapă nici filosoful nostru, suntem tentați să judecăm lucrurile în *evoluția* lor, ca și cum cu cât ele s-ar apropia de noi, cu atât s-ar apropia de însăși perfecțiunea absolută. Istoricitatea fiecărui fenomen, luat ca manifestare specifică a unui anumit moment, ne arată că el constituie *summum-ul* momentului respectiv, și că nu este nici mai bun, nici mai rău prin poziția cronologică pe care o ocupă în raport cu noi. Dar Aristotel era prea aproape de vremea lui Eschil ca să nu poată 'nțelege decât evoluționist istoricul tragediei, și mult prea aproa-Pe de timpul lui Euripide, dacă nu chiar în același climat cultu-^{ra}l-ideologic, ca să perceapă istoricitatea fenomenului.

132

Nu facem decât a repeta un loc comun când spunem că pentru a avea deplină cunoaștere asupra unor fapte, ele au nevoie de perspectivă istorică, de o întinsă perspectivă istorică, căci înțelegerea noastră față de trecutul apropiat este limitată. Chestiunea poate fi lămurită prin compararea cu o situație similară din domeniul artelor plastice. Stilul sever are istoricitatea sa precisă; nici Fidias, nici Policlet, nici Lisip nu s-au întors vreodată la el ca la un „gen” deosebit. În schimb, la sfârșitul alexandrinismului și începutul Imperiului, Italia abunda în opere realizate „în genul” stilului sever, venite din atelierele grecești. Se crease deja perspectiva seculară, dispăruse în chip natural eşalonarea evoluționistă, și tot spontan apăruse înțelegerea momentului respectiv. Dacă judecăm astăzi tragicul lui Eschil și Sofocle mai bine decât Aristotel, este de bună seamă și din alte motive decât ale cunoașterii exacte a trecutului, situat la capătul unei vaste perspective temporale.

Plasându-ne deci pe poziția că operele lui Eschil și Sofocle sunt tragedii în sensul că ele exală sentimentul tragicului prin ■ ciocnirea „liberului-arbitru uman”, caracterul și judecata — ca să ne exprimăm în termeni aristotelici — cu determinarea și voința divină, și că tragicul este acea formă de cunoaștere născută din suferința pe care lupta inegală o implică și a cărei semnificație este victoria prin însăși existența luptei și suferinței ca atare — suntem nevoiți să recunoaștem că teatrul lui Euripide, pornind de la o structură filosofică diferită, reliefează nu conflictul dintre om și divinitate, ci pe acela dintre doi indivizi umani stăpâniți în egală măsură de pasiuni supraomenești, că acest conflict are nevoie pentru a fi pus în evidență mai mult de fapte decât de atitudini, și că aceste fapte închegate, care desăvârșesc structura întregului. îi dau denumirea și înțelesul de *dramă*. Dacă din pricina bunei înlănțuiri a faptelor în alcătuirea subiectului Aristotel spune despre Euripide că este cel mai tragic poet. aceasta înseamnă că ele cu preponderență creează „tragicul”, ceea ce chiar definiția tragediei postulează prin ..imitarea

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

133

unei acțiuni”, înțeleasă de toată exegeza ulterioară ca definind o *categorie*, când de fapt ea definește o *esență*. Dar tragicul creat astfel de către fapte și numai de ele este în fond *dramă*, acest gen de „tragic” rezultând în adevăr din buna închegare a lor și din ducerea cu meșteșug la sfârșit a desfășurării pe care le-o dă poetul în fața spectatorilor în așa chip încât să-i impresioneze profund.

O serie întreagă de cercetători au atras atenția că tragicul are în special la Eschil și Sofocle o caracteristică ce se suprapune într-un fel „misterului” mitului. Există *situații* tragice în care eroul este plasat înainte de a începe acțiunea pe scenă în fața noastră, cum ar fi de pildă în cazul lui Oedip sau al lui Oreste, sau al Antigonei, sau al lui Eteocle și Polinice, situații a căror rezolvare se produce înaintea spectatorilor. Tensiunea tragică preexistând astfel, nu mai este nevoie ca ea să fie „creată” prin acțiune. Așa se explică de ce piesele lui Eschil și Sofocle par niște *statarii*, spre deosebire de cele ale lui Euripide.

Accentuând că Euripide este cel mai „tragic” poet pentru că este maestru în alcătuirea *acțiunii*, Aristotel recunoaște implicit că de fapt situațiile tragice și tragicul în accepțiunea noastră îi lipsesc. E lesne de închipuit, chiar și din punctul de vedere modern, că a născoci o înlănțuire de fapte, al căror rezultat să fie crearea de situații tragice, nu înseamnă nici pe departe tragedie, căci aceasta implică neapărat *rezolvarea* unei situații tragice.

Am avut prilejul să amintim la începutul capitolului, vorbind despre mit, un pasaj din *Poetica* (1454 a, 9-13) în care se menționează termenul de *situație tragică*; el este însă înțeles de Stagirit ca o rezultantă a unor fapte, și nu ca un *datum* în care eroul se găsește plasat și de care să aibă o cunoștință parțială sau totală. Acest *datum* al situației tragice, situație care preexistă deschiderii

acțiunii pe scenă, face ca opera să nu sufere în fapt de lipsă de mișcare. La Eschil și Sofocle, mișcarea eroului se produce în raport cu forțele absolute cu care se află angajat în luptă. Tensiunea acestei deveniri este cu atât mai ridicată, cu cât disproporția între erou și entitatea adversă este mai mare. La

134

Moiră, mythos, drama

Euripide, mișcarea individului se raportează la un alt individ, el însuși în mișcare: dublu relativism caracteristic dramei.

Făcând deosebirea pe care am atenționat-o între *tragedie* și *dramă*, se cade să menționăm, oricât de sumară ar fi trecerea noastră în revistă a principalelor probleme ridicate de teatrul atenian al secolului al V-lea î.Hr., raportul pe care creația teatrală îl întreține cu publicul pe care-l implică. Venind la Orba docii de purificare, nu înseamnă ca o aia rostit acest cuvânt, ne vei simți obligați să luăm problema de la capăt, reinventându-i numeroasele ipoteze ale unei exegeze fabuloase.

Ni se pare însă cu totul logic ca după ce am văzut modul în care Aristotel privește tragicul să controlăm dacă nu cumva și abordarea chestiunii purificării este făcută în aceeași optică, întregind astfel cele spuse mai înainte.

Recentul studiu al lui M. Spiegel¹ vine în întâmpinarea intențiilor noastre. În sufletul fiecărui spectator există o acumulare de emoții și de chinuri care trebuie la un moment dat slobozite. Unii oameni suferă din pricina faptului că viața lor este un șir continuu de nereușite, de înfrângeri, de opresiuni morale și complexe de tot felul. Speranțele nu le sunt niciodată împlinite, ci dimpotrivă e distrusă și modica mulțumire prezentă de către soarta rea care nu-i părăsește. Pentru această categorie de oameni, spune Spiegel, tragedia oferă o similitudine cu propriile lor necazuri și înfrângeri, devenind astfel o consolare.

Platon denumește situațiile similare ale minții care acumulează necazuri sau chiar manii — boli (*nosemata*) — condiții morbide. Aceste chinuri (*patthemata*) sunt elemente patologice în sufletul spectatorului, cuvântul fiind aproape sinonim cu *lypimta*, care apare în maximele școlii hipocratice.

Cât privește definiția aristotelică, „curățirea acestor patimi” (*ten toiiton pathematon kătharsin*), nu se referă după Spiegel în

¹ *The Nature of Katharsis According to Aristotle, a Reconsideration, in Revue helge de philologie et d'histoire*. Bruxelles. 1965, 1. pp. 22-39.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

135

mod exclusiv la milă (*eleos*) și teamă (*phobos*). Nici nu este similară cu *kai hoson (ăllon) toiiton* (a acestora — mila și teama — și a altora similare acestora). *Ton toiiton* înseamnă *patthemata*, acele suferințe asemănătoare cu fiecare din ele (cu mila și teama). Pe de altă parte, expresia nu se referă la situația tragică în sine, ci la cel care o percepe, deci la spectator. Chinurile personale ale spectatorului sunt asemănătoare ca natură cu suferințele reprezentate în tragedia greacă, iar puntea între suferința eroului tragic și suferințele private ale spectatorului este constituită din milă (*eleos*) și teamă (*phobos*) prin care acesta reacționează la evenimentul tragic.

I Că interpretarea expusă are toate șansele să fie cea adevărată, ne-o confirmă traduceri erudiților secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, care au înțeles în acest chip expresia aristotelică. Spiegel menționează pe A. Paccius (1536) și Robortello (1548) care traduc *perturbationes eins modi*; Minturnus (1559): *id genus morbonim*; Victorius (1560): *huiuscemodi perturbationes*; Riccobonus (1585) și Julius Paccius (1537): *tales perturbationes*; și, în fine, Vossius (1647): *eiusmodi perturbationes*.

Apropierea pe care exegetul menționat o face între *katharsisul* medical definit în *Proble'mata* a lui Aristotel și definiția din *Poetica* este sugestivă. Stările purificării sunt cinci: 1) în sufletul unei persoane se formează stări dăunătoare;

2) individul nu este capabil prin puterile lui să le elimine, din această pricină trebuie să ia din afară o substanță ajutătoare care să-i ajungă până la suflet; 3) această substanță provoacă emoții violente care țin atât de substanța însăși cât și de sufletul persoanei; 4) substanța nu rămâne permanent în suflet, ea nu trebuie să devină la rândul său Prilej de suferință; 5) substanța iese din suflet ducând împreună cu ea chinurile depozitate în sufletul spectatorului. Astfel se produce purificarea. Într-un anumit sens, vorba românească „mi-a ters drept la inimă” corespunde celor de mai sus. Corul în *Tro-nefe* lui Euripide exprimă concis această idee (w. 607-608):

136

Moira, mytlios, drama

Ce dulce-i plânsul pentru cei în suferință și geamătul și-ale jelaniei cântări.

După cum se constată, purificarea are loc la *vederea* unor *fapte* care întruchipează suferințele eroilor de pe scenă, prin „simpatia” care se stabilește între aceștia și spectatori. Într-un capitol următor vom avea prilejul să relevăm un alt aspect și o altă semnificație a acestui circuit. Interpretarea lui Spiegel ne lămurește asupra contopirii spectatorului cu eroul. Este astfel sigur că toată teoria purificării mai înainte expusă, în măsura în care ea este fidelă expresie a spuselor lui Aristotel, se referă la purificarea *dramatică*, la sentimente și nu la *idei* și *atitudini* care formează obiectul unei purificări *tragice*.

Purificarea dramatică rezolvă chinurile individului prin raport cu lumea înconjurătoare a muritorilor, ale vieții sale particulare în raport cu ea însăși, atenuând contradicția dintre ceea ce ea este în realitate și ceea ce ar fi vrut individul să fie. Purificarea tragică rezolvă chinurile individului ca parte integrantă a genului uman, referindu-se la problema existenței, la modalitățile acesteia, atenuând contradicția între condiția umană și univers.

Dacă în paginile care urmează ne vom întoarce de câte ori se va ivi prilejul la opoziția *tragedie* și *dramă*, este spre a lămuri sub toate fațetele și a. întări de fiecare dată deosebirea semantică și filosofică ce se impune între cei doi termeni, în ceea ce privește creațiile poetice ale lui Eschil, Sofocle și Euripide. Cât privește mijloacele poetice ale tragicului, vom încerca să trecem în revistă acele aspecte care sunt mai puțin cunoscute și care au fost relevate de cercetarea modernă. În tratatul aristotelic se găsesc deslușiri asupra întinderii tragediei (1451 a, 10-15), asupra acțiunilor simple și complexe (1452 a. 30-35).
asup^{ra}

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

137

împărțirilor cantitative ale tragediei (1452 b, 15-25), a felurilor tragediei după subiect (1455 b, 30-34 — 1456 a, 1-4), în fine asupra metricii, silabelor, părților vorbirii, subiectelor etc. (1456 b — 1461 b). Evident că nu asupra acestora se va opri atenția noastră, ci dimpotrivă ne vom strădui să consemnăm acele importante mijloace poetice care au scăpat cercetării Stagiritului.

Ele se referă mai înainte de toate la plasticitatea ritmului și la modalitatea de a scoate în evidență anumite accente ale gândirii poetului. Situațiilor convenționale în tragedie le corespund ritmuri convenționale. Astfel, tetrametrul trohaic cataleptic a fost pentru o vreme ritmul conversației, dar mișcarea sa cam agitată a fost pricina îndepărtării lui în cele din urmă și a folosirii doar în cazul particular al sosirii unui personaj în goană mare și care-și pierde suflul, în situații deosebit de mișcătoare, sau în cazul unui dialog foarte animat.

Dimetrul anapestic este ritmul cântecului de doliu ca în Eschil, *Persii* (w. 532-547), iar trimetrul iambic este extrem de obișnuit în conversație. Corurile au de regulă o ritmică foarte independentă, în care predomină însă tetrametrul anapestic cataleptic. Frumusețea muzicală a textului tragic constă în marea libertate a frazei în cadrul ritmului. Drept consecință a acestei libertăți apar pauzele de sens, care sunt cu totul altele decât cezurile reglementare. Tragicii greci au exploatat tocmai acest fapt pentru a da valoare artistică versificației. Prin așezarea anumită a cuvintelor în vers, ei au urmărit să sublimeze, așa cum

arată Louis Roussel¹, diverse atitudini ale personajelor. De pildă, când o porțiune de sens este trecută în versul următor, ea capătă o poziție tare, accentuată (*Persii*, v. 290):

Tăcută-am stat o vreme, crunt lovită De soartă...

Le vers grec ancien. son harmonie et ses moyens d'expression, Montpellier, 1954.

138

Moiră, mythos, drama

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

139

sau când spațiul unui vers este fragmentat de întrebări și răspunsuri, se obține aproape o muzică (Euripide, *Bacantele*, v.l 181):

Și cine? — De-a tui Kadmos... Ce-a lui Kdmos? — Fiicele.

Este cunoscut faptul că acumularea expresivă a consoanelor produce efecte onomatopeice, după cum cea a vocalelor efecte melodice. Cum se poate ușor presupune, altele sunt în limba greacă consoanele care creează efecte onomatopeice decât cele din limba română. Totuși, o traducere atentă care vrea să utilizeze cât mai mult din resursele poetice ale textului antic, nu va lăsa deoparte acest important mod de expresie. Se vor găsi astfel, cu nițică strădanie, corespondentele onomatopeice care să redea întocmai intenția originalului. Zgomotul mulțimii, redat în grecește prin acumularea consoanelor *p, k, p*, s-ar transpune (*Eschil Persii*, v. 388):

O mare zarvă de la greci se-auzi

acumularea *m, z, z* sugerează perfect zgomotul mulțimii și larga lui respirație.

Uneori consoanele exprimă, și sentimente, ca de pildă o mânie puternică (*Oedip*, v. 334), redată prin *k, p* și *g*, traductibilă:

O, cel mai rău din răi ce chiar și-o piatră Ai mânia...

unde acumularea *r, r, r, p, tr* și scurtimea cuvintelor redau în chip fidel mânia exprimată de ele.

Tânguirea, geamătul Medeei (v. 340), având în grecește o sonoritate obținută prin acumulare de mai multe consoane *m*, își găsește în românește transpunerea adecvată tot în același consonantism:

O zi mă lasă, azi măcar, să mai rămân.

Mult mai dificil de redat sunt rimele interioare ale hemi-stihurilor sau ale altor cuvinte plasate în poziție simetrică și care datorită flexiunii se sfârșesc cu același grup de trei sunete (*homoiotelenta*). De pildă la Euripide, *Fenicienele* (v. 1408):

O crimă-ngrozitoare, o crimă-ntristătoare.

Aici însă hiatus-ul poate să fie un indiciu că avem de-a face cu două versuri. Sau tot la Euripide, *Heraclizii* (v. 708):

Cântări de tineri și cântări de coruri.

Unul din mijloacele poetice cu multiple valențe, care țin atât de structura versificației cât și de elementul verbal-auditiv și chiar de cel scenic, este *stichomythia*. S-a remarcat încă de multă vreme structura simetrică a tragediilor grecești în ceea ce privește părțile lor componente mai mari, iar cercetările mai recente² au dovedit simetrii interne pe fragmente mai mici, care, fiind mai ușor de cuprins pentru atenția spectatorului, se constituie în procedee întrebuintate de poeți pentru a spori plasticitatea auditivă a textului dramatic. Spre deosebire de bucățile corului, care erau cântate și dansate, *stichomythiile* erau recitate, alcătuind prin simetriile lor simple sau complexe figuri imaginare la care erau sensibili ascultătorii spectacolelor tragice. *Stichomythia*, întocmai unui fronton de templu în care partea importantă, adică cea pe care cade accentul logic în

desfășurarea unei idei, se află la mijloc, are un apogeu, un punct culminant, numit *meson* sau *omphalos*, simetric înconjurat de părți descrescânde ca intensitate. Ea poate fi constituită din dialogul între actor și cor sau între doi actori. Iată de pildă în *Persii* dialogul între Darius și regina Atossa are o structură simetrică ce se poate rezuma în cinci elemente, dintre care cel de-al treilea grupează în jurul său restul de patru:

J. Myres, *The Structure of Stichomythia in Attic Tragedy*. în *Proceedings of British Academy*, 1948. pp. 199-231.

140

Moiră, mvthos, drama

I întreaga armată distrasă, iar Xerxes se află în fruntea ei (w. 716-718).

II Greșeala a fost trimiterea unei armate de uscat atât de departe (v. 721).

III Un spirit rău a provocat dezastrul naval, iar acesta pe cel al armatei terestre (v. 728).

IV Fără armată, puterea Persiei nu mai există (v. 731).

V în ciuda dezastrului, Xerxes este oricum teafăr (v. 736). Primul vers din membrul I contrabalansează ultimul vers din

membrul V: „O, nu, ci lângă Atena-ntreaga oaste a pierit” (v. 716) și „Noroc avut-a c-a ajuns teafăr la pod”; (v. 736).

Există *stichomythia* duble și triple, simple sau complexe. O *stichomythia* triplă cu structură simplă, formată din trei membre, avem în *Prometeu* (vv. 246-254).

Prometeu dialoghează cu corul. în primul membru, corul se găsește în poziție centrală, în al doilea Prometeu, în al treilea din nou corul:

PR. De plâns înfățișare pentru prieteni am. COR Și mai departe făptuirii dat-ai drum?

PR. Pe muritori de frica morții i-am scăpat.

COR Acestei boli, ce leac i-ai mai găsit? PR. Speranțe oarbe-n pieptul lor am răsădit.

COR Un mare dar făcut-ai pentru muritori!

PR. Mai mult decât atât, focul le-am dat. COR Ce spui? Inflăcăratul foc e-acum al lor?

PR. Să-nvețe multe meșteșuguri de la el!

Fiecare membru cuprinde câte o binefacere a lui Prometeu. I — îndepărtarea fricii morții; II — dăruirea speranțelor; III — dăruirea focului. Poziția centrală a întregii figuri este deținută de versul:

Speranțe oarbe-n pieptul lor am răsădit.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

141

Importanța acestei binefaceri este subliniată de versul următor al corului care o califică drept „un mare dar”.

Numeroase sunt mijloacele poetice de felul celor exemplificate; enunțarea lor însă în întregime ar depăși cadrul acestor rânduri, a căror intenție este numai de a consemna chestiunea sub aspectul ei general.

O poziție mediană între aspectul poetic al tragediei și cel scenic ocupă corul.

Este o tendință a gândirii grecești de a da formă geometrică, spațială, de a materializa orice idee, de-ar fi să ne referim numai la cele înainte spuse despre *stichomythia*. Unirea elementului verbal-poetic cu cel coregrafic prin intermediul muzicii creează un spectacol deosebit de interesant, cu valențe multiple și apropiate de sufletul spectatorului, captându-l pentru ceea ce latura eminentă rațională a operei avea să-i transmită.

Din punctul de vedere al limbii, corul este acea parte a tragediei attice exprimată în dialect doric, ca urmare a faptului că poezii au ținut să cinstească astfel o veche tradiție ce făcea să provină spectacolele tragice din Pelopones. Pe de altă parte, corul este elementul străvechi, care la originea genului se integra unui ritual celebrat în onoarea unui erou bun și nobil sau întru liniștirea vreunui rău intenționat față de cei în viață. Astfel de ritualuri, constând din dansuri solemne și din întreceri atletice, erau practicate de locuitorii regiunilor mediteraneene înainte de a se fi răspândit din Tracia cultul lui Dionysos; ele sunt și astăzi obișnuite în forme diferite, dar asemănătoare totuși, mai evolute

sau într-un stadiu mai vechi, după regiuni, la populațiile din Africa, Asia de vest. India, Japonia, Australia sau America de Sud¹.

W. Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races*, York, 1964. ediție anastatică a celei din 1915.

142

Moiră, mythos, drama

Exegeza modernă a analizat originea și funcțiunile **corului**; publicului larg fiindu-i cunoscută numai acea etichetare simplistă, înfățișând realitatea într-o porțiune a ei, conform căreia corul era desemnat ca reprezentând poporul, mulțimea care asistă la zbuciumul eroilor. În *Prometeu* există un cor al Oceanidelor, în *Eumenidele*, un cor al acestora, în *Rugătoarele*, un cor al Danai-delor, însă nu e mai puțin adevărat că în *Oedip rege* întâlnim corul bătrânilor tebani sau în *Perșii* pe cel al sfatului Marelui Rege.

În privința corului, *Poetica* se exprimă în chipul următor: „Corul trebuie socotit și el, ca oricare din eroi, un element al întregului; trebuie prin urmare să ia parte la ficțiune, nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle. La poeții mai noi, bucățile cântate de el nu au mai multă legătură cu subiectul decât cu oricare altă tragedie; de aceea se și cântă ca simple interludii, după pilda dată întâi de Agathon. E însă vreo deosebire între a pune să se cânte asemenea bucăți de umplutură și a trece dintr-o tragedie în alta fie tirade izolate, fie chiar episoade întregi?” (1456 a, 26-32).

Care este cauza și explicația faptului amintit de Aristotel? Cauza este de bună seamă aceea că tragedia evoluase de la forma lirico-tragică (Eschil și Sofocle) la cea dramatică, în care acțiunea fiind pe primul plan, corul devenea un adagiu, o moștenire supărătoare, un tradiționalism al compunerii spectacolelor scenice, necesar prin aceea că satisfăcea cerințele coregrafice ale genului. Stagiritul ne spune indirect că se treceau, de către poeții mai noi, tirade izolate sau chiar episoade întregi dintr-o tragedie în alta, Antichitatea nefiind în general sensibilă la paternitatea operei literare. Rostul unor astfel de înjghebări, în care corul constituia simple interludii prin raport cu acțiunea, nu va fi fost nici pe departe cel „dramatic”, ci ele erau fie roade ale grabei, vădind un public puțin pretențios, sau, de ce n-ar fi posibil și aceasta, un public estetic, căutător încă al frumuseților verbale, al corurilor pline de rafinament ca bucăți în sine, dar fără legătură

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

143

cu acțiunea, căci Aristotel însuși afirmă că unii poeți sunt remarcabili creatori de versuri, dar lipsiți de inventivitate dramatică.

Ponderea pe care o avea coregrafia în schema generală a spectacolului răzbate până în construcția versurilor, deoarece recitarea era strâns legată de figurile care se executau pe scenă¹, în *Perșii*, versurile 550-552 din întâia strofă a corului încep cu numele lui Xerxes, pe când cele exact simetrice din antistrofa (vv. 560-562) prin cuvântul corăbii:

Xerxes i-a dus, o, vai

Xerxes i-a dat pierzării

Xerxes fără de minte totul făptui — o, vai.

Corăbiile i-au dus, o, vai

Corăbiile îi pierdură

Corăbiile cu izbituri de moarte, vai.

Sau în *Oedip rege*, o situație similară în strofa și antistrofa a doua a corului, ambele membre perfect simetrice în contextul respectiv (w. 1207 și 1216):

O, chip al lui Oedip, vestit O, fu al lui Laios

Dar atât elementul verbal (*lexis*), muzica (*melos*) și mișcarea corpului (*kinesis somatike*) erau toate trei unite prin ritm.

Un cercetător român, Mihai Nasta², a stabilit că tragedia attică a secolului al V-

lea î.Hr. este moștenitoarea stilului arhaic de interpretare, constând în recitarea orchestrică, cu deosebirea rolurilor inversate ale corului în sensul că acesta era preponderent în faza veche a genului, cedând cu timpul pasul actorilor.

¹ H. D. F. Kitto. *The Dance in Greek Tragedy*, in *Jff.S.*, 1955, pp. 36-41. "Recitarea orchestrică. în stil de interpretare a dramei arhaice, în *Studii clasice*. '1959, pp. 30-75.

144

Moiră, mythos, drama

Astfel, spectacolul „se construiește sculptural, și nu decurge ireversibil din succesiunea lineară a momentelor dramatice”. Tragedia clasică conservă nealterată simetria internă a construcțiilor formelor vechi, fiind compusă din părți dialogate (*epeisodia*), în număr de patru, care alternează cu meditații lirice ale corului (*stâsima*), ele la rândul lor simetrice una față de alta, așa cum s-a putut constata prin ritmurile strofei care se repetă în antistrofă. În fine, întregul poemului tragic este cuprins între procesiunea inaugurală a corului (*pârôdos*) și cea finală (*exodos*).

Evident că schema amintită a suferit în decursul timpului sensibile alterări aduse de poeții tragici, în primul rând din necesitatea de a ușura desfășurarea elementului dramatic. Este meritul lui Vittorio de Falco¹ de a fi remarcat în legătură cu mișcările corului și cu prezența lui pe scenă că aceasta nu este neîntreruptă și că adeseori el este îndepărtat pentru a nu asista la unele fapte eroice. Îndepărtarea corului (*metâstasis tu horă*) în *Ajax* de pildă este înadins plasată în momentul sinuciderii eroului, pentru a nu fi martor al faptei sale. Dar dacă la Eschil și Sofocle prezența corului în scenă pe toată perioada desfășurării tragediei este în principiu o regulă generală, Euripide se dispensează adeseori de prezența lui pentru o perioadă mai îndelungată, dovadă în plus a evoluției tragediei către dramă prin scăderea ponderii părților lirice. În chip simetric se produce și o a doua intrare în scenă a corului (*epipârôdos*), fie că termenul se referă la a doua intrare în cadrul aceleiași tragedii, fie că desemnează o a doua intrare a corului considerată în cadrul trilogiei ca ansamblu, deși în această din urmă ipoteză ar fi trebuit să existe și un *par epipârôdos*, o a treia intrare a corului, dacă în fine este vorba de același cor, și nu de un cor nou. Mihai Nasta observă judicios în legătură cu ritmul că oscilațiile perioadei acestuia nu sunt impuse din exterior, ca în cazul unui dans obișnuit, ci ele decurg din ținuta silabelor cuvintelor

¹ L. 'epipârôdos nella tragedia greca, în *voi*. *Studi sul teatro greco*, Napoli, 1958.

Mijloacele poetice și .scenice ale tragediei

145

roșite, astfel încât ritmul poate fi cu ușurință schimbat, amplificat sau comprimat. Ca și coregrafia modernă, coregrafia greacă însuma nu numai tipuri felurite de pași, ci și mișcări care antrenau diversele părți ale corpului: umerii, șoldul, capul, mâinile (*heironomiai*). Mișcările solemne ale dansului nu caracterizau în întregime desfășurarea coregrafică a unei tragedii; existau dansuri vioaie, săltărețe, care însoțeau de bună seamă un text similar al corului, ca de pildă *hyporchema* asemănătoare ca ritm dansului licențios al *kordax-ului* și al cărei rost era ca prin poziția sa înaintea evenimentelor potrivit să mărească discrepanța între starea anterioară și nenorocire și să creeze celei din urmă o perspectivă tragică impresionantă. Un efect similar era obținut și prin îndemnul corului la pace și liniște, creând un climat de calm, urmat imediat de năprasnică dezlănțuire a evenimentelor.

De bună seamă că tragedia duce la cel mai înalt grad aspectul sculpturalo-verbal cu ajutorul muzicii și al dansului; acesta există însă și în proza greacă, și în proza antică în general, scriitorii compunându-și în mod deliberat frazele astfel ca ele să capete o vigoare plastică. Silvio Ferri² a urmărit, de pildă, canonul policleteian în alcătuirea frazelor lui Demostene, iar analizele stilistice moderne

nu evită a cerceta operele contemporane (deși ritmul este mai mult tonic decât cantitativ) și sub acest punct de vedere.

Asupra locului și semnificației corului în compunerea tragediei, poziția exegezei contemporane, pe care am mai avut prilejul s-o amintim în treacăt, constă în a sublinia caracterul său străvechi ca element principal al tragediei primitive, caracter păstrat și de tragedia clasică prin aceea că acțiunea, dialogul actorilor, se reliefează pe fundalul permanent pe care-l constituie, și în a evidenția faptul că de multe ori tot el dă numele operei respec-

V. de Falco, *Osservazioni snll 'iporchema in Sofocle, în voi. Studi sul teatro greco*, Napoli, 1958.

Nuovi contnbuti esegetici al „*canone*” della sãritura greca, în voi. *Archaeologia*, Florența. 1962.

146

Moiră, mythos, drama

tive. Aceasta înseamnă că în acele tragedii cum ar fi de pildă *Eumenidele*. *Perșii*, *Troienele*, corul însuși se individualizează, mtegrându-se în acest chip *structurii* acțiunii, măbind astfel *tonos-ul* tragic al întregului. Prin integrarea într-o acțiune nu vom înțelege desigur că chiar corul desfășoară o acțiune, și nici că el ia parte ca element pasiv. Ni se pare că legătura, dificil de altfel de realizat pe plan verbal, se produce în domeniul coregrafic. Prin această modalitate, corul se strecoară, se infiltrează în acțiune, și ca un element difuz și insinuant cuprinde în mișcările sale înseși persoanele eroilor. De unde rezultă o dată încă în plus că tragedia greacă, pentru a fi înțeleasă, trebuie neapărat văzută, nu numai citită. Am merge chiar mai departe, afirmând că pentru a putea cerceta textele tragice și a obține rezultate spornice și cu un grad înalt de valabilitate, cercetarea ar trebui să implice ajutorul actorilor, al unui regizor avizat, pe lângă cunoștințele filologului clasic.

* # *

în ciuda unor relative libertăți de care tragedia se bucură în privința structurii sale ritmice, în privința scenografiei are să se supună unor reguli imuabile. Hopken¹ este primul care studiază tragediile din punctul de vedere al punerii lor în scenă, el fiind urmat de Dorpfeld² care demonstrează că toate teatrele ce ni s-au păstrat datează din secolul al IV-lea î.Hr., și deci nu erau contemporane cu cei trei tragici attici, neștiindu-se astfel dacă scena înălțată față de nivelul orchestrei exista pe vremea lui Eschil. Pickard-Cambridge³ nu opiniază pentru o scenă înălțată, contemporană tragediei clasice.

în mare, informațiile noastre cu privire la arhitectura și funcția diverselor părți ale teatralui grec se reduc la tratatul vitruvian

¹ *De theatro attico saecuh a. Chr, quinti*. Bonn. 1884.

² *Das griechische Theater*. 1896.

³ *The Theater of Dionysos at Athens*.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

147

De architectura. Printre altele, acesta ne spune că o *skene*, care trebuia să existe din vremurile cele mai vechi măcar pentru a se masca actorii în spatele ei, avea un rol important în acustica edificiului, ea reverberând în *cavea* undele sonore, și pentru aceasta era de multe ori construită din lemn. Cu timpul, când paravanul de lemn a fost înlocuit cu unul din zid, funcția de reverberatoare o îndeplineau niște vase mari de bronz plasate pe podium-ul scenei în timpul spectacolului. în fine, acestui paravan îi revenea și rolul de a servi drept fundal pentru decoruri.

Orchestra era zona în care evolua îndeobște corul. în centru, sau câteodată pe arcul de cerc care o contura, se afla altarul lui Dionysos, care folosea, depinzând de subiectul tragediei, și ca mormânt'. Scena era acea parte așezată în fața orchestrei, la început la același nivel cu ea, mai târziu ușor ridicată, pe care evolau actorii debitându-și rolurile, fapt pentru care mai purta și numele de *logeion*. Pe scenă exista o parte mai ridicată sau o parte pe care se putea monta un decor cu funcție de estacadă, pe care să circule aparițiile divine atunci când

ele intrau în acțiune. Această zonă era denumită *theologeion*. Uneori, mai ales atunci când subiectele pieselor o cereau, scena era împodobită cu statui.

Crainicul în *Agamemnon* (w. 519-521) pomeneste de:

...zeiești strălucitoare chipuri, Mai luminoase ca-n trecut la față, Pe regele plecat de mult, primiți-/.

În *Electra* lui Sofocle, Oreste vorbește de statuile așezate în fața porților, iar Andromaca îmbrățișează statuia lui Tetis.

Decorul tragediei² era în general simplu, iar convențiile scenice erau cunoscute publicului. Astfel, acesta știa că personajul „are intra prin *pârodos-ul* din dreapta venea din *agora* sau din

^ P. Aniot, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.

J. Roux. *A propos du decor dans les tragedies d'Euripide*. în *R.E.G.*. 1961. pp «-60.

148

Moiră, mythos, drama

port, cel care intra prin stânga sosea de la țară sau din locuri străine, pe calea uscatului.

Un număr de șaptesprezece tragedii din câte ni s-au păstrat se desfășoară în fața unei clădiri, de obicei palatul basileului local. Spectatorul știa de asemenea că zidul și poarta figurate pe scenă erau acelea ale incintei palatului, că în spatele lor urma o curte, *aule*, mărginită de porticuri și în care dădeau sala fecioarelor, gineceul, sala de oaspeți, grajdurile. Semnificația acestui zid cu o unică poartă este, în opinia lui Jeanne Roux aceea a destinului: eroii pătrund înăuntru și sunt prinși ca într-o capcană, singurei ieșiri nu-i vor mai trece înapoi pragul decât morți.

Considerând intrarea figurată de decor ca aceea a incintei palatului și nu a palatului propriu-zis, se rezolvă de la sine o serie întreagă de nepotriviri ale montării scenice, dintre care amintim numai un exemplu. În *Bacantele* lui Euripide (v. 575 și urm.) se vorbește de dărâmarea palatului de către Dionysos. Relatarea este făcută în fața lui Penteu, care nu neagă, deci în adevăr prăbușirea a avut loc, sugerată fiind de un zgomot produs în spatele decorului, care nu era afectat, deoarece nenorocirea atinsese palatul propriu-zis, nu incinta și clădirile adiacente acestuia.

Într-un fel similar teatrului shakespearian, teatrul clasic attic se dispensa de decor, prin aceea că textul însuși, bogat în părți lirice constând din descrierea locurilor înconjurătoare, crea în chip suficient iluzia necesară desfășurării spectacolului.

Două erau de altfel dispozitivele scenice mai importante, cu ajutorul cărora se realizau punerile în scenă antice. Mașina de zburat, constând dintr-o serie de scripeți combinați care ridică un personaj pe o platformă, într-un car sau direct legat de mijloc, după cum era cazul, se bănuie că a fost folosită încă de către Eschil. În *Eumenidele* (vv. 403-404) se presupune că Atena apare în zbor. după înțeleșul versurilor:

Aici sosit-am nelăsând urme în mers Și țară aripi, doar Egida vânturând.

Mijloacele poetice și scenice ale tragicului

149

Un dispozitiv mai simplu, denumit *ekkyklema*, consta dintr-o platformă destul de largă, așezată pe patru roți și care era manevrată după nevoie pe scenă cu ajutorul unor frânghii, fie că era lăsată să alunece prin poarta decorului spre orchestră, fie că era trasă în sens invers.

În prima scenă a *Eumenidelor*, pentru a rămâne la același exemplu, Pythia intră în templul lui Apollo lăsând ușa deschisă în urmă. Prin ea, spectatorii vedeau pe Oreste, Apollo, Hermes și Eriniile, plasați cu toții pe *ekkyklema*; apoi platforma era slobozită să coboare spre orchestră, trecând prin poarta templului și oprindu-se în fața publicului. La apariția umbrei Clytemnestrei, corul eumenidelor părăsea *ekkyklema* și cobora în orchestră.

Folosirea combinată a celor două dispozitive producea de multe ori surprize. În finalul *Medeei*, desfășurarea acțiunii conduce către o rezolvare prin *ekkyklema*, porțile decorului se deschid, iar ochii tuturor privitorilor se îndreaptă spre ele. Ca printr-o adevărată lovitură de teatru însă, Medeea apare deasupra lor, ridicată în aer cu mașina de zburat.

Evident că folosirea tot mai frecventă și mai complexă a dispozitivelor scenice către sfârșitul secolului al V-lea î.Hr. reflectă ponderea din ce în ce mai mare pe care o capătă iluzia teatrală în organizarea reprezentației, evoluție care mergea mână în mână cu trecerea tragediei eschileene sau sofocleice către *drama* euripideică.

ISTORICUL TEORIILOR ASUPRA DRAMEI

Capitolul de față deschide a doua parte a lucrării, consacrată receptării tragediei grecești, a esteticii și spiritului tragic de către cultura modernă. În cursul acestei părți se va insista de mai multe ori asupra unor căi contemporane prin care se poate ajunge la o imagine mai exactă a semnificațiilor tragediei attice.

Ne propunem acum urmărirea teoriilor asupra dramei de după momentul aristotelic, dar în strânsă legătură cu gândirea filosofului sau cu influențele ei posterioare, până când în cultura europeană apare critica filologică și cercetarea istorică asupra originilor tragediei grecești, care transferă pe baze mai solide chestiunea și pune într-un fel capăt formulărilor estetico-dogmatice care i-au premers.

Cu specificările deja menționate asupra diferențelor semantice între termenii *tragedie* și *drama* și asupra sensurilor filosofice deosebite atribuite acestora de către exegeza modernă, încercăm a expune în cele ce urmează, păcătuind poate prin didacticism datorită obiectului însuși al expunerii, un istoric al concepțiilor asupra dramei în special și asupra teatmlui dramatic în general, pe toată perioada în care teoria dramei este strâns legată de concepția aristotelică, fie prin faptul că se raliază direct acesteia, fie prin aceea că ia poziții diferite față de concepțiile filosofului grec.

„Tragedia, — spune Aristotel —, e așadar *imitația* unei acțiuni *alese* și *întregi*, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe după fiecare din *părțile* ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi.” Cum explică mai departe însuși filosoful, un prim element al tragediei va fi fără îndoială elementul scenic, iar mai apoi graiul și cuvântul prin care se realizează imitația; „mai trebuie adăugat că prind’

Istoricul teoriilor asupra dramei

151

palele mijloace cu care tragedia înrăurește sufletele — peripețiile sau răsturnările de situații și scenele de recunoaștere — sunt părți ale subiectului, căci tragedia e imitarea unei acțiuni, și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și imitarea celor ce o săvârșesc”.

În concepția Stagiritului, tragedia are o întindere bine precizată, alcătuită fiind din părți distincte — o unitate organică și o formă care, acumulând încetul cu încetul toate detaliile constitutive, a încetat la un moment dat a se mai schimba, închegându-se într-un *canon* rămas după aceea imuabil și în cadrul căruia aveau să se desfășoare toate creațiile dramatice de mai târziu. Acest canon avea la început prestigiul unei optime soluții: în literatura și teoria dramatică medievală, prestigiul scolasticismului aristotelician; în Renaștere și Clasicism, prestanța umanismului antic, redescoperit și revalorificat în creații dramatice ce se voiau de egală poezie și măreție.

Cunoscută și răspândită în critica literară antică era, pe lângă tratatul aristotelician despre arta poetică și epistola horatiană *Ad Pisones*, scrisă probabil între anii 24 și 20 î.Hr. Compendiu al artei poetice în vremea romană, tratatul lui Horațiu este și în nu-meroasele-i referințe la arta dramatică arbitrar, accentuând mai mult latura pur fonnală a scrierii: autorul dramatic va trebui să se conformeze celor cinci stasimoane ale tragediei attice, să respecte părțile, semnificația și sensurile adecvate ale intervenției corului, să respecte proporțiile, bunul-simț în general și, în fine, să facă uz în toate direcțiile și în toate privințele de conceptul armoniei și măsurii, de *prepon*.

Epistola *Ad Pisones* a constituit sursa principală de informație și de prelucrare a ultimului tratat al criticii literare romane, Păstrat doar fragmentar. *De comoedia et tragoedia*, datorat lui Aelius Donatus, profesor de gramatică al sfântului Hieronim, al cărui *floruit* se situează pe la mijlocul veacului al IV-lea d.Hr. Ca viziune asupra tragediei antice, tratatul lui Donatus se integrează mai degrabă concepției medievale, fiind în acest sens un

152

Moiră, mythos, drama

precursor al lui Dante Alighieri. Noutatea fragmentarului opuscul nu constă nici în adâncirea sau prelucrarea exegetică a însemnărilor aristotelice, ale căror definiții le preia în sensul lor formal, nici în izvodirea unor noi formulări, ci tocmai, așa cum spuneam, în sărăcirea și redarea pur scolastică a statuărilor tratatului grecesc într-o viziune a unei lumi în întregime diferită ca factură spirituală și morală de cea ateniană a secolului al IV-lea și care prefigurează prin toate tendințele ei Evul Mediu timpuriu.

Oponându-se concepției tragediei înțeleasă ca o „fabula”, ale cărei începuturi sunt liniștite și sublime, dar al cărei sfârșit conduce către catastrofă și horificație, comedia, în interpretarea lui Dante Alighieri, fonnluată în epistola XI către Can Grande della Scala (scrisă prin 1318) începe în circumstanțe adverse, dar sfârșește într-o situație veselă, întocmai comediilor lui Terentius. Opera sa *Divina Commedia* se deschide astfel cu *Infernul* și se închide *Paradisul*, exprimată într-o limbă comună pe înțelesul tuturor. Distingem în această formulare nu numai deosebirea ce se face între forma tragică sau comică a acțiunii dramatice în sine și concepția tragicului absolut, care se poate degaja chiar dintr-o structură comică, ci și fundalul acelei mentalități medievale creștine care considera negativă noțiunea de tragedie (*cantus hircinus*), în timp ce, dimpotrivă, comedia (*cantus **rum** ticus*) era privită de către poetul florentin în chip pozitiv. Osebirea lui Dante ne duce cu gândul la unele exegeze moderne asupra sensului tragicului la greci sau la valorile tragice ale comicului teatrului contemporan al absurdului.

Critica dramatică a Renașterii italiene are multe legături de natură scolastică cu teoria dramatică a Antichității; acestea se datoresc în primul rând descoperirii tardive pe la sfârșitul secolului al XV-lea. a *Poeticei* lui Aristotel. Cunoscutul tratat al h» Bernardino Daniello, *La poetica*, scris în 1536, este de W prima lucrare de acest gen după sfârșitul Antichității, putem¹⁰ impregnata nu numai de idei aristoteliciene sau horatiene (ca pildă conceptul că funcția poetului este de a da învățăături Ș¹ ¹⁰

Istoricul teoriilor asupra dramei

153

desfăta, exprimat în epistola *Ad Pisones*), ci și de formulări și exemple care amintesc teatrul grecesc luat de model. Ne referim la binecunoscutul memento, adresat dramaturgilor, de a nu introduce în tragedie caractere drepte și virtuozose care se schimbă prin nenorocirile soartei în firi nedrepte și vicioase, fapt ce ar surprinde mai mult decât ar purifica prin trezirea sentimentului de milă și teamă. De asemenea, corul trebuie să ia partea celui drept și bun, oprimat pe nedrept, să-l consoleze și să-l ajute să suporte și să înfrunte soarta care i-a fost dată (fidel decalc după o altă cunoscută idee a epistolei *Ad Pisones*,

care avertizează că, pe lângă cele de mai sus, rostul coralul este de a se integra în atmosfera dramatică a tragediei, evitând să se transforme în interludii străine de sensul și ținuta întregului context).

Antonio Sebastiano, cunoscut mai mult sub numele de Min-turno. scrie în latinește un prim tratat intitulat *De poeta* (Despre poet) publicat prin 1559, bazat pe literatura latină a Antichității. Acestei opere dintâi îi urmează în 1563 un alt tratat, redactat de data aceasta în italiană, *Arte poetica* (Arta poetică), în care, deși se discută piese în majoritate grecești și latinești, exemplele sunt luate mai ales din literatura italiană. Cele două tratate ale lui Minturno au exercitat îndată după apariția lor o sensibilă influență asupra producțiilor literare din Franța, Anglia și Spania. Interpretarea aristotelică este la Minturno plină de inteligență, fiind făcută sub forma platonice a dialogului: poezia dramatică este imitația acelor lucruri care, pentru a fi prezentate în teatru, trebuie să aibă o formă completă și perfectă și să se înscrie într-o anumită lungime; forma nu este narațiunea, ci acea alcătuire din flai multe personaje care acționează și conversează. Vorbirea lor ^{este} aleasă și plăcută, acestea putând să danseze sau să cânte — Poezia dramatică folosind astfel trei mijloace de exprimare fie ^{III}preună, fie unul câte unul, exprimare ce dovedește o pătrun-
ere adâncă a sensurilor aristotelice.

u idee pe care o reliefează Minturno, dându-i toată ponderea fică mai ales producțiilor tragice, este arta cu care drama-
154

Moiră, mythos, drama

turgul știe să dispară în spatele personajelor sale, trăsătură a inspirației și a talentului pe care Aristotel pune accentul cel mai puternic, căci, dacă exprimarea aleasă, narațiunile bine întocmite sau bucățile lirice deosebite prin poezia lor sunt ușor de alcătuit de către cel dăruit de muze, poetul dramatic cu adevărat înzestrat este acela care știe să degajeze mila și teama din tensiunea și ciocnirile dintre personaje sau din ideile pe care acestea le vehiculează.

Minturno înțelege ideea de *katharsis* ca o participare directă a spectatoailui la acțiune prin sentimente și gânduri care-i sunt proprii și pe care le vede animate pe scenă după reguli anumite, al căror scop este nu de a tulbura atenția acestuia prin stângace procedee, ci dimpotrivă a i-o concentra în vederea realizării perfecte a sentimentului de milă și teamă, ce se obține numai prin suprapunerea exactă, conform normelor verosimilului, a întâmplărilor mimate cu realitățile preexistente în sufletul privitorului.

Iulius Caesar Scaliger, născut probabil la Padova prin 1484. dar naturalizat francez, compune un tratat de poetică, apărut postum pe la 1561 sub titlul *Poetices libri septem*. Este vorba de o operă de compilație, de sentințe emise cu jactanță într-un stil polemic obișnuit autorului invectivelor contra lui Erasmus și Cardanus. Lucrarea deformează prin schematizare concepțiile aristotelice, reducându-le la simple canoane formale. Iată de pildă una din formulări:

„Tragedia pe de altă parte, folosește regi și prințese ale căror treburi sunt cele ale orașului, ale fortăreței sau ale taberei militare. Toate faptele au un aspect tulburător, prevalează atmosfera de vină, se află exiluri și morți”. Citând definiția aristotelică a tragediei, Scaliger afirmă că nu dorește a o ataca altfel decât prin adăugarea propriei definiții: „Tragedia este imitarea sortii potrivnice a unui om ales; ea folosește forma unei acțiuni, are un sfârșit dezastruos și este exprimată într-un metru impresionant. Deși. — spune Scaliger — Aristotel adaugă **armonia** și cântecul, ele nu aparțin — după cum afirmă filosofi — esenței tragediei, unica caracteristică a acesteia fiind acțiunea”-

Istoricul teoriilor asupra dramei

155

Ca și înaintașul său Scaliger, Ludovico Castelvetro își înseamnă numele în câmpul criticii dramatice nu numai printr-o interpretare liberă a lui Aristotel, dar chiar printr-o traducere: *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e esposta* (Poetica

lui Aristotel tradusă și explicată) — foarte adesea eronată pentru bunul motiv al stabilirii unui punct original de vedere. Formularea de către Castelvetro a principiului celor trei unități a fost începutul unor nenumărate dispute în Europa acelei vremi a anului 1570, data când apare tipărită la Viena opera sus menționată. Acesteia îi urmează *Opere Varie Critiche* (Diverse opere critice), tipărită abia în 1727, la un secol și jumătate după moartea autorului. În concepția lui Castelvetro găsim formulări uneori surprinzătoare prin prospețimea actualizării concepțiilor aristotelice. De pildă: „Tragedia nu poate să-și împlinească rolul său numai prin lectură, fără a fi pusă în scenă și jucată”. Formularea celor trei unități, de care se face mențiune în toată literatura de specialitate ulterioară, nu este niciodată atât de imperios și categoric redată până la Castelvetro, considerat pe bună dreptate ca fiind canonicul acestui principiu: „Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acțiune care se desfășoară într-un foarte limitat cadru de loc și timp, adică în acel loc și în acel timp în care și pentru care actorii care reprezintă acțiunea rămân ocupați în timpul reprezentării; în nici un alt loc și în nici un alt timp... timpul acțiunii nu trebuie să depășească limita a douăsprezece ore”. Cu o obstinație demnă de un teolog medieval, Castelvetro adaugă că „nu există nici o posibilitate pentru a-i face pe spectatori să creadă că au trecut multe zile și nopți, când ei știu foarte bine că în realitate s-au scurs doar puține ore; ei refuză să fie astfel înșelați... este mult mai atrăgător atunci când soarta unui erou se schimbă într-un timp foarte scurt și într-un loc anume, decât atunci când ea are loc într-un răstimp îndelungat și în locuri diferite”. Contemporanul acestuia, Shakespeare, va înfrânge cu **în** suveran talent și cu un suveran dispreț al mijloacelor scenice aceste **norme** artificiale închistate. În fața unui public care avea

156

Moiră, mythos, drama

să se pasioneze și să se lase captivat de verbul genial al poetului de la Stratford. Definiția tragediei este la Castelvetro de factură aristotelică: „Tragedia este imitarea unei acțiuni mărețe și complete, care are înălțime și cuprinde fiecare din acele părți care reprezintă cu vorba lucruri făptuite în chip plăcut fiecare în parte, nu prin narație; și mai mult chiar, prin milă și teamă conduce către purificarea acestor patimi” — dar de formulare scolastică, puțin clară și sărăcind conținutul de idei al definiției filosofului grec.

Este un merit al lui Castelvetro, pe care-l subliniem, acela de a distinge între sfârșitul tragediei, care poate fi trist sau vesel, și sfârșitul comediei, care și el poate fi trist sau vesel, precizând însă că tragedia fără un sfârșit trist nu poate provoca — așa cum arată experiența — mila, nici teama. Atacând pe Iulius Caesar Scaliger și pe alți exegeți înaintași pentru faptul că au pretins că poeți ca Homer și Vergilius au intenționat să înfățișeze cu predilecție caractere în detrimentul acțiunii, Castelvetro amintește că Aristotel spune că acțiunea trebuie să primeze față de caracter. Este adevărat, însă învățatul italian omite să adauge că tocmai aceasta este diferența pe care Aristotel o face între tragedie și poemul epic.

Din toată exegeza Renașterii italiene reținem pentru subtilitatea și pătrunderea spiritului ei interpretarea lui Minturno, rămasă ca un text clasic ce se poate citi cu foloase și plăcere și astăzi.

Deși pătrunsă de teoriile Renașterii italiene, în speță ale lui Minturno și Castelvetro, Renașterea târzie din Franța are antecedentele ei proprii, care coboară, în ceea ce privește teoria dramei, până la sfârșitul Antichității și începuturile Evului Mediu. Comentariile și fragmentele lui Donatus și ale lui Diomedes au fost publicate către sfârșitul secolului al XV-lea. Horațiu le era cunoscut gramaticilor, ca și capitolele despre teatru ale lui Vitruvius. *La Poetica* lui Aristotel se făceau dese referințe. Jodocus Badins, editor al lui Terentius

(1504). este de fapt un compen-

Istoricul teoriilor asupra dramei

157

diator al doctrinelor medievale în materie, specificate în *Prae-notamenta* ediției sus-menționate. Lazare de Baïf, cunoscut traducător al pieselor grecești, compune pe la 1537 o *Deffinition de la tragedie*, pe care o anexează traducerii *Eiectrei* lui Sofocle. Concepția sa în acest opuscul, ca și în *Dedication la Hecuba* (1544), este în întregime clasică. În *Epistre responsive au Roy de la Basoche de Bordeaux*, scrisă în 1526 și aparținând lui Jean Bouchet, clasificarea tradițională a dramei în comedie și tragedie se modifică în sensul includerii dramei satirice. Impregnată de concepțiile estetice ale Pleiadei ne apare *L'art poetique* a lui Thomas Sebillet, compusă pe la 1548. Tragedia greco-latină este tradusă în realitatea teatrului francez al veacului al XV-lea sub forma denumită *moralite*, în care, ca și în prototipul menționat, Sebillet cere să figureze fapte ilustre, mărețe și virtuose, adevărate sau în cel mai rău caz verosimile. *Les moralites*, precizează Sebillet, stau la mijlocul drumului între comedie și tragedie pe când *Les farces* sunt în realitate ceea ce latini numeau *mimi* sau *fabulae* priapice. Absența unui gen tragic adevărat în literatura franceză a vremii este simțită abia de Jean de la Taille, care în *L'art de la tragedie* — prefață la *Saül le furieux* — se raliază principiului aristotelic al unității și al decenței faptelor petrecute pe scenă care nu trebuie să supere inteligența spectatorului, dar nu acceptă schema rigidă a începutului calm și a sfârșitului tragic și postulează necesitatea faptelor și evenimentelor amestecate care, trecând eroii de la tristețe la bucurie, să ofere spectatorului o imagine cât mai fidelă a vieții reale. Îndepărtarea de la esența concepției aristotelice este mai sensibilă. De la Taille nu își dă însă seama că în acest chip tragedia nu mai este măreață, ci comună, probabil modelul său în această direcție fiind Euripide, ale cărui opere pot fi numite pe bună dreptate drame. În Franța, spune De la Taille, *les moralites* au înstrăinat gustul publicului pentru tragedia pură greco-latină. pe care el o crede foarte nimerită să ilustreze și să dea învățăminte asupra unor evenimente contemporane.

158

Moiră, mvthos, drama

Izolarea în care trăiește Peninsula Iberică se manifestă pe tărâmul dramaturgiei începând încă din secolul al XV-lea printr-o tendință de independență care va duce către sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor, în perioada de aur a literaturii spaniole, la înflorirea unui teatru de factură neconfomiistă față de întreaga producție exegetică asupra textelor antice pe care Italia îndeosebi o răspândise în vremea Renașterii în întreaga Europă.

Capodoperele lui Lope de Vega și Calderon, comparate cu producțiile reprezentative ale clasicismului francez, ale unui Corneille sau Racine, ni se înfățișează crude, într-o stare nativă, apropiate de dramaturgia foarte receptivă a epocii elisabetane. Dintre cele mai timpurii manifestări ale criticii dramatice spaniole semnalăm *Arte de trobar* (Arta poetică) scrisă în 1423 și cunoscută mai târziu sub numele de *Arte cisoria*, datorată lui Enriques, Marchiz de Villena, sau un alt tratat, intitulat simplu *Arte*, aparținând lui Juan del Encina (publicat târziu, prin 1496). Agore de Molina scrie un tratat despre arta poetică ca prefață la al său *Conde Lucanor* (1575). Dar critica dramatică propriu-zisă începe în Spania către sfârșitul secolului al XVI-lea prin apariția lucrării lui Juan Diaz Rengifo — *Arte Poetica Espanola* (Arta poetică spaniolă, 1592), influențată în chip simțitor de critica renascentistă italiană. Natural că acel criticism de viță tradiționalistă clasicistă avea la dispoziție împotriva dramei necon-formiste, și aceasta prin *Filosofici antigua Poetica* (Filosofia poetică antică) a lui Alfonso Lopez, publicată în 1596. Ii urmează, din aceeași familie ideologică, cu aceleași

idei și argumente clasiciste primite prin scrierile lui Minturno, Scaliger și Robortello, o serie întreagă de opusculă, dintre care *exempli gratia* amintim *Egemplar Poetico* a lui Juan de Cueva (1606), *Cisne de Apollo* (Lebăda lui Apollo) a lui Carvallo (1602), *Libro de Emdicion Poetica* a lui Luis Carillo (1611) și, în fine, *Tablas poe'ticas* (Legile poetice) a lui Carcales (1616). Deosebit de virulentă împotriva dramei contemporane este lucrarea l»¹ Juan de Mariana.

Tratado contra los Jitegos Piiblicos (Tratat

Istoricul teoriilor asupra dramei

159

contra spectacolelor, 1609). În același timp, Lope de Vega publică vestitul său manifest-protest împotriva regulilor încorse-tante și în special împotriva unităților: *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (Arta nouă de a alcătui comedii în acest timp). Cervantes la rândul său atacă doctrina dramatică a lui Lope de Vega prin al patruzeci și optulea capitol al lui *Don Quijote*, partea I, publicat prin 1605. De partea lui Lope se alătură o mulțime de apărători, printre care cel mai ilustru este dramaturgul Tirso de Molina cu ale sale *Cigarrales de Toledo* (Grădinile din Toledo) publicate în 1624.

Apărarea principiului unității de loc și de timp nu este făcută de Cervantes cu o profuziune de argumente, ci mai mult pledând cauza bunului-simț care nu poate îngădui ca o acțiune să se petreacă în cursul celor cinci acte pe cinci continente sau într-un răstimp de un secol. Astfel pusă problema, argumentația se face prin absurd, căci nici o operă dramatică, oricât de fantezistă și liberă ar fi fost, nu s-ar fi putut desfășura pe coordonate atât de vaste. Nici Lope și nici Shakespeare nu vor duce până la această aberație înfrângerea normelor unităților, pentru bunul motiv și în virtutea unui alt principiu — acela al unității interioare a operei dramatice, a încordării tensiunii de la care nu se poate sustrage autorul, fără ca opera să nu pară dezlănțată sau prolixă. În fond, principiul unităților sau al unității nu este în esență o chestiune aberantă, în speță însă, unitatea de loc, de acțiune și de timp constituie doar una din formele sub care se poate manifesta principiul imuabil al unității unei opere în general și al unei creații dramatice în special.

Lope de Vega crede că Aristotel este puțin confuz în expunerea originii tragediei și comediei, dar se pare că în fond el însuși este departe de a înțelege semnificația deplină a enunțărilor aristotelice, și ca atâția înaintași ai Renașterii italiene vede în amestecul de tragedie și comedie însăși oglinda vieții reale. Cât privește timpul, Lope nu face decât să se alăture tragicilor atenieni care ni-l prezintă ca învățător, ca lecuitor a toate

160

Moiră, mythos, drama

cele. În realitate, unitatea de timp în tragedia attică este doar o consecință a scenarizării ei, căci întâmplările sau faptele la care se recurge în timpul acțiunii au loc la intervale cronologice apreciabile, care să permită împlinirea destinului sau verificarea oracolelor: așadar, timpul, și în special timpul îndelungat, intră în compoziția tragicului, iar confuzia între acesta și timpul scenic trebuie evitată. Dar la Lope, timpul dramatic tinde să se suprapună timpului cronologic, transformându-se din coordonată dramatică potențială în element dramatic activ, fără să se confunde cu binecunoscuta unitate conform căreia se crea un cadru îngust acțiunii dramatice. Interpretată în acest mod, poziția lui Lope de Vega și a teatrului romantic timpuriu pe care-l reprezintă ne apare cu totul pertinentă.

Lectura apărării noii Drame pe care Tirso de Molina o încearcă în *Cigarrales de Toledo* ne edifică în sentimentul că mentalitatea epocii este cu totul înstrăinată, cel puțin pe pământul Spaniei acelei vremi, de toată scolastica cu circulație largă în timpul acela, în Europa. Înstrăinată nu numai prin îndepărtarea de la teoriile antice, dar și prin specificul și calitatea argumentelor folosite în

combaterea normelor clasice, a căror viabilitate sfârșită o evidenția însăși apariția noii Drame, prizată de publicul larg și iubită chiar și de cei ce studiaseră în școală normele 'pe care acest teatru le înfrângea.

Deși prima manifestare a principiilor aristotelice ale tragediei în literatura engleză apare în 1595, scrisă fiind încă din 1581, înaintea deschiderii marii epoci elisabetane, lucrarea datorată lui sir Philip Sidney, fondată pe o lectură atentă a filosofului grec și intitulată *Apologie for Poetry* sau *Defence of Poesie*, se referă în polemice incursiuni la destul de bogata producție dramatică pre-shakespeariană, compusă din interludii, farse, moralități și tragedii scrise înainte de 1580.

Formarea unui teatru tragic național în mai toate țările Renașterii europene marchează o etapă nouă. și aceasta este mult mai evidentă în Spania și Anglia, atât în exegeza tezelor

Istoricul teoriilor asupra dramei

161

aristotelice, cât și în traducerea lor în practica cotidiană a scenei. Dacă până în acest moment reflectarea preceptelor aristotelice se făcea simțită în exegeza sau practica dramatică a vremii în mod direct, o dată cu începutul secolului al XVII-lea, întâi în Spania, apoi în Anglia și mai în urmă în chip definitiv în Franța perioadei clasicismului, reflectarea dramaturgiei aristotelice se face în mod indirect, prin pozițiile nete pe care dramaturgii inovatori le iau împotriva celor ce stabiliseră false canoane artei dramatice după descoperirea tratatului aristotelic. Academismul tradiționalist va continua să apere printr-o exegeză adecvată normele devenite caduce; în fond, vremea acestora trecuse, iar sfatul lui Hamlet către actorii ambulanți este de fapt actul literar de naștere al noii dramaturgii europene. Vom urmări deci, de acum înainte, ca într-o oglindă reflectarea aristotelismului și influența sa în drama europeană prin reacțiile inverse pe care aceasta le adoptă față de vechile principii, care nu sunt altceva de fapt decât interpretarea tradiționalistă și deformantă a principiilor aristotelice. Detașarea de exegeza anterioară, izolarea acesteia și reîntoarcerea la sursele esteticii grecești, fără prejudecățile comentatorilor depășiți de progresul culturii și umanismului, va fi una din importanțele cuceriri intelectuale ale gândirii europene a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

În Franța se conturează tendința inovatoare prin apariția *Cid*-ului lui Corneille și a întregii serii de discuții și luări de poziție stârnite de această memorabilă și crucială manifestare dramatică. Urmând imediat controversei *Cid-vâui*, apare în 1639 *Dis-cours sur la tragedie* a lui Sarasin, tratat formalist sprijinit pe principiile aristotelice, succedat imediat de o *Art poetique* a lui La Mesnardiere, operă pedantă și stufoasă, întocmai ca *La pratique du théâtre* (1657), datorată lui Francois Hedelin, abbe d'Aubignac.

Dar înainte de Corneille împotriva unităților scrie Francois Ogier. În cunoscuta *Preface au lecteur* la a doua ediție a piesei *Tyr el Sidon* a lui Schelandre, apăaită la Paris în 1628. Argumentul este inconsistent, iar comentatorul dă dovadă de o.săracă

162

Moiră, mythos, drama

Istoricul teoriilor asupra dramei

163

pătrundere a teatrului tragic attic. De pildă, găsește că Eschil în *Agamemnon* exagerează ordinea și hieratismul dispunerii scenice atunci când se produce asasinatul prințului argian. Un alt dezavantaj al încorsetării cronologice este necesitatea de a introduce la tot pasul mesageri care să informeze despre lucruri petrecute în altă parte sau în altă vreme, fapt care — după părerea criticului amintit — micșorează tensiunea dramatică. Cât privește finalitatea

tensiunii dramatice, ea este în opinia celui de care ne ocupăm, de a produce plăcerea și amuzamentul, și acestea nu pot rezulta decât din. varietatea evenimentelor aduse pe scenă, ceea ce conduce în chip fatal la înfrângerea legii unităților.

Les Sentiments de l'Academie françoise sur la tragi-comedie du Cid, apărut în 1637 în redacția lui Jean Chapelain, stau mai degrabă sub influența esteticii platonice, în sensul că dramaturgul trebuie să aibă în vedere că faptul de a aduce pe scenă lucruri nedemne de a fi săvârșite în viața reală poate influența publicul și degenera în catastrofă socială. Deci, scopul de căpetenie al teatrului este de a educa, de a instrui, evitând întocmai ca în republica ideală a lui Platon să corupă sufletele cetățenilor prin înfățișarea unor întâmplări al căror exemplu nu poate fi urmat.

Receptarea lui Aristotel în estetica dramatică a inovatorului teatrului francez poate fi urmărită într-unui din discursurile acestuia redactate în apărarea poziției sale. Cel mai semnificativ ne pare a fi *De l'utilite et des parties du poeme dramatique*, scris în 1660. Corneille se întreabă astfel ce poate să însemne acea postulare aristocratică după care se cere ca subiectul să fie tratat conform probabilului sau necesarului, adică conform normelor verosimilului sau necesarului (*katà to eikos e to anankāion*): „nu este probabil ca Medeea să-și omoare copiii, ca Clytemnestra să-și ucidă soțul sau ca Oreste să-și asasineze mama, dar legendele istorice menționând aceste fapte, reprezentarea unor crime atât de mari nu mai stârnește în nunțile spectatorilor neîncrederea”. Cât privește construcția dramatică, abandonarea, spune Corneille, a corului a impus introducerea mai multor episoade, pricină din care a trebuit să se înfrângă principiul unităților. Lui Corneille, tratatul aristotelic i se pare de nepătruns, iar în multe privințe, luminile comentatorilor nu-i pot fi de nici un folos. Celui care definește finalitatea teatrului prin *unir le beau, 1 'utile à l'agreable*, Aristotel îi apare în întregime just atunci când spune că plăcerea rezidă în imitarea unor lucruri reale. Pe această cale, Corneille depistează în filosoful grec o întreagă doctrină a plăcerii în estetica dramatică, plăcere dobândită prin văz și auz și care poate fi de mai multe feluri, în funcție de folosirea în teatru a vorbirii, a cântecului și a dansului.

Corneille nu mai este mulțumit de împărțirea internă a tragediei, devenită insuficientă pentru teatrul contemporan. De asemenea, unele din definițiile lui Aristotel i se par inconsecvente înseși principiilor enunțate de acesta. De pildă, atrage atenția că Aristotel, vorbind despre comedie, spune că aceasta este o imitare a persoanelor umile și netrebnice, vreme în care pe de altă parte afirma că tragedia este imitarea unor acțiuni, și nu a unor caractere, spre deosebire de poezia epică etc.

La Racine, receptarea lui Aristotel este cu totul estompată. Probabil că la îndemână i-au stat comentariile renascentiste italiene și că n-a recurs niciodată în mod serios la textul original. Spiritul comun al concepțiilor dramatice ale vremii, fie că se declarau pro sau contra celei aristotelice, era în fond cu totul depărtat de semnificația esteticii dramatice antice și se caracteriza doar prin pozițiile opuse luate în certurile contemporane asupra unor detalii specifice mentalității și epocii.

De altfel, desprinderea, în sensul cel mai adânc al influențelor sau al pozițiilor antitetice directe, de concepțiile aristotelice este formulată definitiv de către Saint-Evremond în studiul său *Dissertation sur la tragedie ancienne et moderne*, scris în 1672. Ceea ce avea să urmeze mai târziu sub numele de *La querelle des anciens et des modernes*, nu va fi decât, așa cum arătam mai

sus, desfășurare de erudiție prin citarea copioasă de exemple din teatral antic, luate cu egală valoare probatorie în sprijinul unor idei străine cu totul de estetica pe care partizanii celor „vechi” își închipuiau că o apăară. Saint-Evremond spune că trebuie recunoscut că tratatul lui Aristotel *Poetica* este o operă admirabilă, dar nimic nu este atât de perfect în ea încât să devină regulă imuabilă pentru toate timpurile și în toate națiunile. Pe de altă parte, și aici Saint-Evremond atinge punctul nevralgic al întregii problematice, religia creștină a operat o atât de esențială schimbare în optica estetică a civilizației mediteraneene începând de la sfârșitul Antichității, încât spiritul acestei religii apare opus direct celui al tragediei antice. Umilința și răbdarea sunt aproape la polul potrivit noțiunilor de *hybris*, *phtânos* sau *âte*. Și, adaugă Saint-Evremond, ceea ce de altfel simțiseră animatorii teatrului medieval, legendele *Vechiului Testament* sunt mult mai aproape de noi și mult mai nimerite pentru scena contemporană decât tragediile Antichității, ele însele îmbrăcate în forme mitologice străvechi sau făcând aluzii la stări de fapte și la mentalități proprii orânduirii gentile.

Cu Saint-Evremond se încheie astfel în gândirea dramatică europeană ciclul influențelor aristotelice în cele două ipostaze posibile ale acestora, amintite la începutul rândurilor capitolului de față.

Nu intenționăm a lăsa să se înțeleagă că nu vor mai fi existat și după aceea referiri la Aristotel, însă, intervenind critica filologică, aceste referiri apar ca ținând mai mult de peisajul culturii europene în evoluția ei decât de receptarea tragediei attice și a teoriilor asupra dramei în strânsă legătură cu aceasta. Am încercat să urmărim, așadar, în practica artei dramatice sau în exegeza care o precedă sau condiționează, receptarea ideilor aristotelice până la un moment dat. În cele ce urmează ne vom strădui să evidențiem câteva aspecte ale controverselor sau pozițiilor adoptate în privința originii, interpretărilor scenice și valențelor moderne ale tragediei grecești.

ORIGINILE TRAGEDIEI ȘI EXEGEZA MODERNĂ

În jurul pasajului din *Poetica* aristotelică privind originile tragediei (IV, 1449 a, 1-30) s-au purtat și de bună seamă că se vor mai purta multe discuții. Într-o literatură sau alta, orice studiu de proporții mai întinse despre tragedia attică se referă la această chestiune spinoasă prin faptul că singurul loc unde se dau lămuriri mai întinse (în raport cu sărăcia altor știri) este cel amintit.

Interpretările date la iveală de-a lungul socolelor le vom expune mai jos, nu fără a face mențiune mai înainte că, așa cum s-a văzut în capitolele precedente, nici scrierea noastră, cât de modeste i-ar fi țelul și resursele, nu ocolește ispita de a se pronunța asupra controversatelor origini ale tragediei grecești.

Punctul nostru de vedere asupra utilității și rostului unor asemenea cercetări este că ele nu trebuie să aibă în vedere numai simpla satisfacere a unei legitime curiozități științifice, impulsionată la origine de chiar pătrunzătoarea gândire a Stagiritului, ci să distingă în ansamblul problematicei poeziei tragice ateniene dacă în adevăr originile modeste — cum știm cu toții — ale genului au condiționat în vreun fel dezvoltarea lui ulterioară în formele cunoscute. Aceasta pentru că în marea lor majoritate comentatorii tragediei grecești s-au legat de originile ei pentru a-i dezvălui semnificațiile și tendințele, pe care le-au numit cu precădere fie religioase, fie politice, mitice, poetice și filosofice. Este cazul să distingem net, pe dramul celei mai sănătoase dialectici, așa cum însuși Aristotel o face, că „tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura *dezvoltării* fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când după multe prefaceri, *găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme*”. Cu alte cuvinte, lentele acumulări cantitative, înfăptuite ..puțin câte

puțin" în ritmul creșterii, al „dezvoltării fiecărui nou element", au dus „după multe prefaceri" la saltul calitativ când și-a găsit „firea adevărată"; transformare calitativă esențială și definitivă față de tot angrenajul anterior și pe care Aristotel ține s-o sublinieze adăugând că „a încetat să se mai transforme" — expresie care în interpretarea noastră este o tautologie față de sensul enunțării de mai înainte „găsindu-și firea adevărată", repetiție ce are tocmai menirea de a sublima natura diferită a „firii adevărate" față de „multele prefaceri" anterioare. Iată însă în întregime pasajul în discuție: „Ivită dar din capul locului pe calea improvizarilor (ca și comedia, de altminteri, una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licențioase din cele ce până în zilele noastre mai stăruie prin multe cetăți), tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme. Cel ce pentru întâia oară a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului și a dat dialogului rol de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic. În ce privește întinderea, pornită de la subiecte mărunte și de la un stil hazliu, explicabil prin obârșia ei satirică, într-un târziu a câștigat gravitate, iar metrul din tetrametra trohaic a ajuns trimetru iambic".

Poetica de altfel, ca toată opera aristotelică pe care o cunoaștem astăzi, nu reprezintă decât note de curs, scrieri acroamatice, destinate a ajuta memoria maestrului în cursul expunerilor din incinta Lyceului, celelalte scrieri, menite publicului larg, redactate într-un stil amplu și explicit pe baza notelor pentru cursuri, denumite scrieri exoterice, s-au pierdut cu desăvârșire, indicații asupra lor păstrându-se doar în cataloagele operelor "eruditului atenian.

Se explică și în felul acesta de ce puținele date cuprinse sunt adeseori, datorită caracterului de însemnări al ansamblului, contradictorii unele altora sau insuficient lămurite; fără îndoială că

Originile tragediei
Și exegeza modernă

167

gândirea aristotelică dădea acestora dezvoltare pertinentă și logică ce folosea de bună seamă amănuntele la care notele fac aluzie, lăsându-le însă deoparte. Într-alt chip, inadvertențele pomenite apar ca atare datorită în mare măsură, exegezei ulterioare, unele dintre ele fiind în realitate niște false inadvertențe. Dacă ne gândim numai că expunerea notelor cuprinse sub titlul de *Poetica* avea loc la Atena prin 334-330 și la faptul că în decursul întregii sale cariere de filosof și dascăl, Aristotel avea el însuși să-și revizuiască chiar în materie de estetică unele concepții de tinerețe, amprintate de gândirea platonice, și dacă pe lângă toate acestea ne amintim că ultimul mare poet tragic, Euripide, moare în 406 î.Hr., ușor am realiza adevăratul peisaj ideologic al Stagiritului în privința tragediei și am îndepărta în acest mod o parte măcar din „nepotrivirile" *Poeticii* sale. Că așa stau lucrurile este evident pentru oricine citește opera în chestiune cu sentimentul mereu treaz al faptului că nu are în față decât niște note, pe care, pentru a le înțelege deplin va trebui să le „dezvolte" în chip logic și deci să le citească și printre rânduri. Iată, de pildă, Aristotel ne spune că „tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea", apoi amintește imediat, explicând în mare că Eschil a „redus partea corului și a dat dialogului rol de căpetenie" și că „Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic", că abia „după aceste prefaceri, găsindu-și firea adevărată", tragedia „a încetat să se mai transforme". Numele lui Euripide nu este pomenit: ergo, firea adevărată a tragediei, Aristotel o găsește la Euripide, aceasta nefiind numai părerea sa, ci și a întregului auditoriu ce se afla, așa cum am mai spus, la peste șaptezeci de ani după moartea poetului.

Transformări nenumărate și esențiale se petrecuseră în istoria, viața, arta și implicit gustul și gândirea lumii grecești de la sfârșitul Războiului peloponesiac până în vremea apogeului lui Alexandra cel Mare; a le mai aminti aici nu este cazul, destul

168

Moiră, mythos, drama

dacă spunem că acum se reprezentau cu succes tragediile lui Euripide, comedii care au părăsit definitiv, o dată cu instaurarea hegemoniei macedonene, subiectele politice, pentru a se dedica întru totul celor din viața cotidiană, că în fine, curând după 330, prin 322. Menandru își scrie prima piesă — *Heautontimorimenos*. Aristotel, deci, nu se putea referi într-un curs public, căruia, ca oricărui curs, îi erau inerente exigența și dezideratul actualității, la irealitățile unor timpuri consumate cu un veac în urmă. Din nenumărate pasaje ale *Poeticii* se desprinde accentul pe care Stagiritul îl pune pe acțiune: amintit fie dintre acestea numai începutul definiției însăși a tragediei, care este „imitarea unei acțiuni serioase”. Tragedia nu trebuie să urmărească descrierea unor caractere ca epopeea, căci „acțiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa sau altminteri” (VI, 1450 a, 1-5). De multă vreme s-a presupus (părere însușită și de cei mai recentți comentatori ai *Poeticii*) că pentru pasaje de felul celor de mai sus Aristotel ar fi avut în vedere tragedia *Oedip rege*, cea mai „dramatică” dintre toate, ceea ce nu ni se pare exact, atâta vreme cât dramele lui Euripide sunt mai „dramatice” ca intensitate decât piesele lui Eschil și Sofocle. Bineînțeles că judecăm după ce ni s-a păstrat.

În sprijinul părerii noastre vine a doua parte a definiției tragediei care, „stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi”. Purificatoare în cel mai înalt grad însă, în sensul că sunt cele mai umane prin al treilea sentiment esențial menționat de Aristotel, *omenia (to philânthropori)*, ne apar tragediile lui Euripide. Teatrul lui Eschil și Sofocle este un teatru de idei, cel al lui Euripide un teatru al sentimentelor, al patimilor; acest truism, repetat în asemenea context, ne gândim că primește o semnificație nouă. Se cade să precizăm însă că, așa cum orice cititor al *Poeticii* își dă repede seama, Aristotel, citând în egală

Originile tragediei și exegeza modernă

169

măsură exemple din tot teatrul tragic atenian, uneori relevând, în optica sa, greșeli la Eschil, Sofocle și Euripide — poziția după care judecă în ansamblu drama attică este aceea a realizărilor celui din urmă, a stadiului la care ajunsese tragedia în vremea lui Euripide, după care „a încetat să se mai transforme”. Este evident că aproape un secol de existență urmărită retrospectiv de către Aristotel constituie o bază cronologică solidă pentru aserțiunea făcută.

Așadar, Aristotel, în lumina unor lungi perioade în care a verificat că tragedia a încetat să se mai schimbe, și care sunt perioada euripideică și posteuripideică, își construiește totalitatea considerațiilor asupra tragediei attice; astfel stând lucrurile, ar fi specificat la locul potrivit poziția sa, să o numim anacronică. Considerăm că demonstrația poate fi făcută măcar numai prin reducere la absurd.

Ne-am îndepărtat în fapt de originile tragediei numai pentru a arăta într-o lungă paranteză precauțiunile care trebuie luate la lectura tratatului aristotelic și pentru a constata în mod indirect calitățile și servituțiile acestui text; acestea din urmă depinzând, așadar, în bună parte de caracterul său și de denaturările exegezei ulterioare, într-o oarecare măsură de înseși deficiențele gândirii Stagiritului, ale metodei analitice împinsă până la limitele extreme ale cunoașterii și informației disponibile în acel timp, poate destul de sărăcăcioasă

încă de pe atunci, metodă nedublată de o sinteză pe care astăzi e lesne a o face într-o perspectivă milenară.

Printre cele mai recente traduceri ale tratatului aristotelic, și fără putință de tăgadă printre cele mai merituose dintre acestea se numără și contribuția filologiei clasice românești, datorată în speță prof. D. M. Pippidi, aflată la îndemâna cititorului dornic să se informeze mai amplu asupra unei serii întregi de probleme referitoare la estetica literară antică cât și asupra principalelor variante ale ipotezelor privind interpretarea originilor tragediei.

Asupra acestora din urmă, a ipotezelor, de bună seamă, vom sista în cele ce urmează, cu intenția, fără îndoială neîmplinită.

170

Moiră, mythos, drama

de a le epuiza măcar numeric într-un spațiu cât mai restrâns, insistând în special în final asupra unor noi date aduse de recenta ediție a binecunoscutei printre specialiști lucrări a lui Pickard-Cambridge, reeditată în 1962 de către T. B. L. Webster, date ce fără îndoială i-ar fi sugerat filologului român reflecțiile ce intenționăm a le face mai jos în decursul expunerii. Pentru a le menționa pe scurt de la bun început, aceste noutăți constau într-o documentație arheologică sporită, (în de curând dobândita știre a existenței lui Dionysos printre divinitățile miceniene, în fine în relațiile ce se pot stabili între ditiramb și cultul lui Dionysos la Atena ca urmare a interpretării fragmentelor lui Archiloch). Mai înainte însă de a trece la obiectul propriu-zis al acestui capitol, iată câteva precizări ce ni le facem nouă înșine.

Tragedia s-a ivit, spune Aristotel, „pe calea improvizărilor... mulțumită îndrumărilor corului de ditirambi...” Acești îndrumători, *exarhontes*, au o poziție nu tocmai bine explicată față de primul actor, de care Aristotel în pasajul mai înainte reprodus nu face mențiune, ci pomeneste doar de al doilea actor introdus de Eschil. Unii exegeți (Mario Untersteiner, de pildă) socotesc pe *exarhontes* niște *tragoidoi* adică un cor de *trăgoi* opus corului de satiri, o dialogare deci între două coruri. Diogenes Laertios ne pomeneste de Teapis ca primul care a introdus în opoziție cu corul un actor care să-i dea replicile. Faptul că Aristotel nu amintește nimic despre existența primului actor înseamnă că în concepția sa formele tragediei dinaintea introducerii celui de-al doilea actor nu erau propriu-zis considerate *spectacole* tragice.

Eschil, în viziunea lui Aristotel, apare un revoluționar și un întemeietor al genului la care se referă de fapt *Poetica*, gen a cărui evoluție se desăvârșește o dată cu Euripide. Ni se pare cât se poate de clar textul dacă-l citim și printre rânduri: 1) „Cel ce pentru întâia oară a sporit numărul actorilor de la unul la doi” — deci momentul crucial în formarea tragediei este dialogul nu între cor și *un singur actor*, ci între *doi actori*: în mod logic, restul

Originile tragediei și exegeza modernă

171

frazei curge de la sine din această postulare: 2) „a redus partea corului” — este evident că accentul se pune pe dialogul între *doi actori*, de vreme ce Eschil reduce partea corului, iar în concepția aristotelică, momentul de răscruce este atât de important, încât găsește cu cale să-l sublinieze mai mult, prin specificarea *expressis verbis* a consecinței sau, dacă vrem, a cauzei acestei reduceri: 3) „a dat dialogului rol de căpetenie”. Cu alte cuvinte, tragedia, în forma pe care o cunoaștem, a plămădit-o cel dintâi Eschil când a introdus în cântecele tragice dialogul între *doi actori* și a redus partea străveche și preponderentă a acestor cântece, coral subordonându-l, în economia ansamblului, dialogului.

Dar dacă despre Teapis se spune că cel dintâi a pus un actor să dea replica corului, iar Eschil a mai adăugat unul, efectuând, se pare, prin și o dată cu acest important adaos o transformare, sau, mai bine zis, o refundare a genului, ne

întrebăm, câinii fapt, căror antecedente, căror resurse sau tradiții datorează Eschil inovația sa, despre care contemporanii și recte elevii lui Aristotel știau fără îndoială mai multe, de vreme ce sumarele note nu insistă asupra amănuntelor, ci marchează doar fazele mari, riguroase fiind totuși în exprimare, asupra analizei cărora va trebui să ne aplecăm și noi.

Așadar, „ivită din capul locului pe calea *improvizărilor*... mulțumită îndrumărilor corului de ditirambi", tragedia, în acea formă incipientă, era o *improvizație* (cuvântul îi aparține lui Aristotel), nu în sensul ditirambului, ci în sensul dialogului dintre corul ditirambului și *exarhontes*" (îndrumătorii, în traducerea Pippidi, cea mai exactă după părerea noastră). Dar și aici va trebui să ne ținem strâns de logică: un cor de *exarhontes* (interpretarea Untersteiner) care să dialogheze cu coral de satiri al ditirambului nu poate improviza, pentru bunul motiv, valabil de când e lumea, că nu există improvizație (spontaneitate) colectivă și în același timp identică pentru a putea fi scandată în cor. Aceasta înseamnă că pe fundalul corului satiric al ditiram-

172

Moiră, mythos, drama

bului, *exarhonții* aruncau *individual* fiecare câte o replică, o „strigătură", în felul acesta și numai așa realizându-se dialogul de care se face mențiune. În fond, este o practică folclorică a tuturor locurilor și a tuturor timpurilor, strigătura ritmată pe fondul unui cor stereotip care s-a estompat până la ritmica melodică, lipsindu-se de cuvinte, inutile de altfel, deoarece muzica exprima perfect fundalul coralului de odinioară. Aceeași evoluție, ne spune Aristotel, a avut-o și comedia, ivită din dialogul *exarhonților* lor cu corul de cântece licențioase (*ta phallikā*).

Ne întrebăm acum, de ce oare Aristotel nu pomeniște nimic de primul actor, și abia Diogenes Laertios (III, 34, 56) îl atribuie în chip didactic (stilul este al întregului context) lui Tespis. Mențiunea acestuia este simplistă: întâi corul susținea singur întreaga bucată a tragediei, apoi Tespis născoci un actor care să întrerupă corul.

Dar ni se pare cu mult mai probabil și cu totul în spiritului notelor aristotelice ca Eschil cel dintâi, având, la bază tradiția acestor *exarhonți* care funcționau în modul presupus de noi, să fi inovat și restructurat tragedia. Este evident că prin raport cu fundalul corului, indiferent de numărul *exarhonților*, cel care dădea replica era întotdeauna unul. Citind printre rînduri, înțelegem că Aristotel numește „un actor" pe acești *exarhonți* multipli, dar unici față de corul, căruia îi răspundeau individual. Or, Eschil a restructurat tragedia sporind numărul actorilor de la unul la doi (mereu în raport cu corni), iar această sporire constă în faptul că între doi dintre foștii *exarhonți* s-a înfiripat un dialog. În acest moment, corul din fundal preponderent al tragediei își reduce legăturile directe cu actorii (cu care în fosta lor calitate de *exarhonți* avea legături exclusive cu fiecare în parte), legându-se mai degrabă acum cu aceștia puși în situația de a dialoga și al căror fundal diminuat devine. Grafic, lucrurile ni s-ar înfățișa astfel:

Originile tragediei .și exegeza modernă

173

I. CORUL

T	T	î I	I	I
exarhon	exarhon	exarhon	actori	

II. CORUL

actor II

Iată de ce Aristotel nu pomeniște **nirnc** de inovatorul primului actor și de ce-i atribuie lui Eschil reformarea tragediei în structura pe care o cunoaștem. Cu siguranță că explicațiile maestrului lămureau pe de-a întregul lucrurile; întregirile noastre, conjecturale ca spirit și material factic, fiind mai degrabă o

logică interpretare a textului, supusă servitutii oricărei logici — aceea că dintr-un bun propriu celui ce o practică se vrea lămuritoare spuselor altuia. Ditirambul, cu transformările suferite de-a lungul secolelor a continuat să existe până în epoca elenistică, interferența acestuia cu tragedia fiind hotărâtoare pentru cea din urmă, mai mult decât pentru evoluția sa proprie ulterioară.

* *

Iată-ne, dar, în fine, ajunși a parcurge cât mai sumar și mai complet posibil opiniile emise de-a lungul timpurilor asupra originilor tragediei attice.

În Antichitate, urmașii lui Aristotel au fost și ei preocupați de originile tragediei; din păcate, despre aceste preocupări avem foarte puține informații. Incidența acestora era mai degrabă de natură filologică decât filosofică sau istorică. Astfel, Asclepiade din Tragilus, discipolul lui Isocrate, scrie despre tragedie un manual compus din povestirea miturilor ce formau subiectele dramelor attice. Teofrast a scris și el despre tragedie, aplecându-se mai mult asupra documentelor; din scrierea în întregime pierdută

174

Moiră, mythos, drama

Originile tragediei și exegeza modernă

175

ni s-a păstrat citată de alți autori numai definiția tragediei: *tragodia estin heroikes tyches peristasis* (tragedia este compunerea unei soarte eroice).

O serie de alte lucrări despre tragedie, de natură mai mult gramaticală sau hermeneutică, se scriu în limba greacă până la sfârșitul Antichității, fără să atace nici una în special problema originilor; acestea, păstrate fragmentar până la noi, au fost adunate de A. Trendelenburg sub titlul *Grammaticorum graecorum de arte tragica judiciorum reliquiae*, Bonn, 1867.

Preocupările Evului Mediu și ale Renașterii, câte le cunoaștem și pe care le-ajm amintit mai sus, nu s-au îndreptat nici unele către cercetarea originilor tragediei, ele dirijându-se, așa cum s-a văzut, spre receptarea sau combaterea teoretică a esteticii literare aristotelice. Printre exegeții sau traducătorii tratatului lui Aristotel, Vincenzo Gravina, în *Ragion poetica* sau în tratatul *Della tragedia*, ori Daniel Heinsius, în comentariul din 1611, *De tragoedia constitutione*, anexat traducerii *Poeticii*, nu se ocupă de originile tragediei. R. Bentley, filolog renumit, în capitolul *De origine tragoediae* din lucrarea mai amplă *Responsum ad E. Boyle*, scrisă prin 1698, este de părere că tragedia a luat naștere din corurile tragice de la Siciona, de unde a ieșit, înrudită mai mult sau mai puțin cu acestea, inovația lui Tespis. *Tragoidia* ar deriva de la *trăgos*, dat ca premiu în întrecerea respectivă, unde elementul de bază era corul de satiri. Ipoteza lui Bentley se opunea celei a lui Boyle, care vedea în *tragoidie* cântecul intonat la sacrificarea țapului (*trăgos*).

Problema originilor a fost însă așezată pe baze mai serioase de către Giambattista Vico, care în cele câteva pagini ale celui de-al treilea capitol al lucrării *Principi di una scienza nuova {Storia dei poeti drammatici e lirici ragionata}*, le explică fără ample argumente ca fiind de natură dionisiacă.

Interpretarea lui Vico, cu totul personală, ia forma unor concluzii scrise după o lungă dezbateră cu sine, concluzii ce se pot strânge sub următoarele capete : a) tragedia este de origine dionisiacă și s-a dezvoltat

din corul de ditirambi al lui Arion, format din coreuți mascați în satiri; b) comedia descinde în filiație directă din tragedie, amândouă derivând din comuna origine a ditirambului dionisiacă; c) cea mai veche formă a tragediei, datorată lui Tespis, ar fi fost un satiricon, și d) numele *tragoidie* vine de la cântecul țapilor sau cântecul țapului — al corului conceput ca unică persoană grație caracterului său colectiv.

Posterior interpretării lui Vico, dar fără a aduce noi ipoteze, apar lucrările lui Metastasio, *Estratto dell'arte poetica di Aristotele e comiderazioni sulla*

medesima (1782), *Poetica* lui W. Tynvhit (Oxford, 1794), a lui G. Hermann (Lepzig, 1802) și a lui F. Ritter (Colonia, 1839). Succesoare directe ale lucrării lui Vico, în ciuda caracterului polemic, dar afirmând din ce în ce mai puternic originea dionisiacă conturată de acesta, sunt scrierile lui W. Schneider, *De originibis tragoediae graecae*. Bratislava, 1817, și A. Jacob, *Sophocleae quaestiones*, Varșovia, 1821. Cu noi argumente, originea dionisiacă este demonstrată de F. G. Welcker, *Ober das Satyrspiel*, Frankfurt/Main, 1826, care accentuează asupra interpretării tragediei ca o cântare a țărilor (a corului mascat în țăpi).

Lobeck, în primul volum din *Aglaophamus*, Regimonti Prussorum, 1829, acceptând originea dionisiacă a tragediei, dă noi detalii asupra nașterii acesteia. După părerea sa, natura omenească simte o înclinație firească spre răs și plâns, tragedia apărând din poveștile mici (*mikron mython*, Aristotel, *Poetica*, 1449 a, 19), din lamentații și jeluiri solemne, din rituri, cu alte cuvinte. În felul acesta, prin similitudine cu suferințele umane, au fost plătuite suferințele zeilor (*ta pãthe ton theon*), care s-au aranjat în *drâmata*, în special în jurul legendelor lui Dionysos și ale Proserpinei. Printr-un întreg ciclu de imitații de scheme, de subiecte mai mult eroice decât mistice, s-a ajuns la prototipul tragediei clasice. K. O. Miiller, în a sa istorie a literaturii grecești, arată că tragedia s-a născut din ficțiunea poetului, care prin personaje care vorbesc și acționează creează în specta-

176

Moiră, mvthos, drama

tor iluzia actualității pentru evenimente care s-au întâmplat cu multă vreme în urmă. De la aedul care debita o rapsodie eroică, prin diverse procese evolutive, în care o parte importantă a avut-o cultul lui Dionysos și ditirambul, tragedia, plecând de la forme dorice, se dezvoltă mai apoi și se desăvârșește în mediul attic. De asemenea și Bernhardt, *Grundriss der griechischen Literatur*, Halle, 1852, vedea la începuturile tragediei corurile din Siciona, Tespis fiind primul care a trecut de la forma improvizată orală la recitarea unei drame scrise. Importantă între toate prin momentul pe care-l marchează în cultura europeană modernă, dar și prin poziția fără îndoială romantică în chestiunea originilor tragediei, este cartea lui Nietzsche, *Geburt der Tragodie, oder Griechentum und Pessi-mismus*, Basel, 1871. Studiul este dedicat de autor lui Richard Wagner, care, prin concepția sa asupra artei totale, exprimată în lapidara formulă *Wort-Ton-Drama*, reia pe un alt plan un curent mai vechi promovat de grupul „Camerata”, din Florența, Italia și care a stat la obârșia spectacolelor de dramă muzicală. Viziunea lui Nietzsche se extinde la întreaga cultură literară și artistică greacă, apolinicul și dionisiacul fiind cei doi poli între care pendulează și pe care-i cuprinde concomitent orice producție artistică și spirituală a Greciei vechi. Cam tot în același timp se încetățeni în teoria istoriei artei, datorită mai ales lui Jacob Burckhardt, conceptul de alternanță succesivă între clasicism și baroc în evoluția seculară a artelor din Antichitate până astăzi. Teza lui Nietzsche, folosind o idee ce se preta la subordonarea retrospectivă a întregii spiritualități grecești, prin aceasta deci foarte literară și foarte accesibilă, dezvoltă ideea că epica homerică și poezia lirică erau expresia unui moment apolinic, dar cum această raționalitate perfectă nu putea dura la infinit fără a deveni ireală, apolinicul are nevoie de opusul și conjugatul său, spiritul dionisiac. Dionisiacul izbucnește în ditiramb și în tragedia attică. Personalitatea artistului dispare în fața fluxului melic, al elementului primordial universal. O dispariție evident de altă

Originile tragediei și exegeza modernă

177

natură decât cea preconizată de Aristotel în desfășurarea acțiunii, ca garanție esențială a calității purificatoare a tragediei. Sensul estompării artistului în

acceptiunea lui Nietzsche este dat de năvalnicul caracter al posesiunii dionisiace de natură orgiastică. Filosoful german vede în apolinic și dionisiac două chipuri deosebite de a ajunge la acel stadiu de cvietudine, prin eliberarea de frica și angoasa iraționalului. Apolinicul, starea perfect rațională, înseamnă atingerea universalului, a liniștii și siguranței pe care acesta o aduce pentru individ (particular prin excelență și supus prin natura sa vicisitudinilor și interdependențelor ce există între unități în cosmosul infinit al dependențelor universale). Liniștea în starea apolinică este de natură, cum spuneam, rațională, dobândită prin sinteză logică și conferind prin raționalismul ei particularului (individului) curajul de a înfrunta teama inerentă prin raportarea conștientă a acestuia la universal, înfruntarea acestei temeri, a acestei angoase, este eficientă atâta vreme cât starea rațională de raportare sau de pornire de la general la particular preexistă. Îndată ce individul pierde din vedere sau nu poate atinge, din motive proprii constituției sale cerebrale (ideea își află un răsunet vast în toată opera lui Nietzsche), imunitatea ce i-o conferă sinteza și generalul, afun-dându-se în particular, el este cuprins de nesiguranță — de o stare vecină cu anihilarea sa ca individ, din care prin instinctul autoapărării trebuie să iasă. Ieșirea nu poate fi făcută prin mișcări fizice (sunt în legătură cu mențiunea de față, atâtea de spus privind practicile fizice ca modalitate de eliberare spirituală în filosofile orientale, încât ne mărginim numai a aminti sistemul yoga pomenind totodată pe una din cele mai recunoscute și accesibile autorități în materie de istoria religiilor, Mircea Eliade), al căror prim obiectiv este de a îndepărta starea de anchiloză rezultată din paralizia psihică datorată angoasei. Caracterul ritmic al mișcărilor, modul colectiv de executare a lor care este dansul, începe a trezi sentimentul siguranței individului prin încadrarea lui în tipare rigide milenare (în sensul în care Mircea Eliade

178

Moiră, mythos, drama

concepe mitul eternei reîntoarceri) și a-l dezbăra astfel puțin câte puțin de atotcovârșitoarea teamă. Frenezia dansului duce la extazul dionisiac, la certitudinea totală, la siguranță, prin atingerea generalului și a eliberării individuale de particularul inerent ființei umane. Fără îndoială că astfel de **formulări**, extrem de fine ca nuanță, sunt cele mai susceptibile de a se corupe într-una sau în mai multe din nenumăratele lor fațete și valențe. Teoria lui Nietzsche, fără să o punem în legătură cu originea tragediei, sau să o transformăm în canon pentru întreaga spiritualitate greacă, are, ca orice concepție ce năzuie către universalitate, servitutele ei inerente alături de adevăruri particulare, valabile pentru cercetătorul care știe să le repereze cu grijă. Schema logică a celor două modalități de a atinge generalul în maniera apolinică sau dionisiacă are o simetrie perfectă, atestată în esența ei de ceea ce știm astăzi pe cale arheologică asupra începuturilor tragediei attice și a legăturilor acesteia cu cultul lui Dionysos la Atena.

Traducând într-o formulare geometrică concepția apolinicului și a dionisiacului, ne-am exprima că acestea sunt o infinitate de locuri egal depărtate de un punct central, numit individ sau particular, de la care se poate pleca sau la care se poate ajunge pe aceeași cale în sensuri contrarii.

Spre a nu cita decât un exemplu recent și foarte cunoscut, valabil în ce are acesta mai bun pentru spiritualitatea greacă milenară, mereu aceeași, ilustru prin pana lui Kazantzakis și prin interpretarea lui Anthony Quinn — amintesc dansul Sirtaki pe care Zorba îl joacă în momente de mare bucurie sau de mare durere (moartea fiului său Dimitri). Frica individului în momentele de bucurie este tot atât de intensă ca și în cele de durere, de unde se spune în limbaj comun că și unele și altele trebuiesc împărtășite.

Îndată după apariția cărții sale, teoria lui Nietzsche stârnește în rândul

clasiștiștilor germani, educați în cultul rigorii științifice, proteste numeroase și un adevărat scandal al dascălilor acade-

Originile tragediei și exegeza modernă

| 79

mici. Printre primii ia poziție Wilamowitz-Moellendorf în 1872, urmat de alții, cărora autorul atacat le răspunde în scrisorile adresate lui Rohde (datând din același an). Asupra interpretării datelor păstrate de tradiție se îndreaptă lucrările lui Nicolai {*Griechische Literaturgeschichte*, Magdeburg, 1873), J. Bernays (*Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1880) și Th. Bergk {*Griechische Literaturgeschichte*, Berlin, 1884) — acesta din urmă accentuând asupra pătrunderii ditirambului în sărbătorile ateniene ale antesteriilor cu cortegiul lui de *trâgoi* mascați în satiri. Aceeași viziune a tragediei dionisiace ieșită din corul de satiri al ditirambului o are și E. Egger (*Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1886) precum și K. Still {*Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1887) ce înlănțuie fazele succesive: extazul orgiastic dionisiac — ditiramb cu cor de satiri — tragedie lirică — drama satirică a lui Tespis, fără a produce argumentele înlănțuirii firești de la un stadiu la celălalt.

Personalitatea proeminentă a lui Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf în domeniul filologiei clasice aduce o dată cu publicarea lucrării sale *Einleitung in die griechische Tragödie*, într-o formă de sine stătătoare în 1910, o concepție nouă, mai apropiată de spiritul gândirii aristotelice pe de o parte, dar nereușind pe de altă parte să depășească teza dualistă a originilor concepute de Nietzsche prin apolinic și dionisiac, recalcată involuntar de el prin liric și epic, din a căror suprapunere avea să se nască tragedia eschileană. În același timp, Wilamowitz vede în tragedie un amestec de forme dorice și ionice, unite prin sinteza fericită a spiritului attic. Coruri tragice existau la Siciona și la Phlius, Arion a instituat la Corint ditirambul cu același cor de *trâgoi* peloponesiaci. Pisistrate, dornic a face să exceleze Atena și în această privință, a introdus în Attica acele coruri tragice dionisiace răspândite în Pelopones. De acum înainte, ditirambul devine un spectacol național și cum am văzut mai uimite și la alți exegeți, momentul de răscruce este introducerea

180

Moiră, mythos, drama

sa în sărbătorile antesteriilor. În rezumat, concepția lui Wilamowitz asupra obârșiiilor tragediei se poate strânge sub următoarele puncte: • a) atât corurile din Siciona cât și ditirambul lui Arion au fost jucate de coreuți în măști de țapi (degizați în țapi);

b) tragedia lui Tespis era un satiricon, dar cu coreuți mascați în silenii, nu în țapi;

c) nu a existat o origine comună a tragediei și a comediei, căci cea din urmă s-a dezvoltat din sărbătorile attice în cinstea lui Dionysos, pe când tragedia a pornit dintr-un sâmbure doric;

d) în formele incipiente ale tragediei, față de elementul dramatic este preponderentă acea parte rezultată din suprapunerea firească a elementelor lirice asupra celor epice sau invers;

e) în ceea ce privește poziția lui Aristotel, acesta nu a intenționat nici pe departe să dea o explicație istorică tragediei, ci numai să o definească în abstract, fapt care rezultă din discuția asupra purificării, tratată absolut teoretic, căci noțiunea de *katharsis* nu avea nici o bază reală.

După cum se poate ușor observa, multe din afirmațiile lui Wilamowitz se apropie de modul riguros științific al genului de exegeză întreprins de Aristotel, altele însă, prin încheierile lor sentențioase și mai ales prin nefundarea acestora pe cunoștințe pe care Stagiritul le avea fără îndoială la îndemână, ne apar schematic și puțin plauzibile.

Julius Beloch, în primul volum din *Griechische Geschichte*, Strasbourg, 1893,

acceptă descendența directă a tragediei din ditiramb, pe care-l explică în chip tradițional ca un cântec al țărilor ce-și părăsește de la bun început natura sa sălbatică, transformându-se la primii poeți tragici din cor animal în cor uman. A. E. Haigh, scriind *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896, după apariția teoriei lui Wilamowitz se reîntoarce, fără a pomeni și discuta ideile filologului german, la originea dionisiacă, insistând asupra cultului lui Dionysos mai ales în centrele de la Teba, Corint și Naxos; el consideră pe Arion ca întemeietor al ditirambului literar cu cor de satiri, și contrariu lui

Originile tragediei și exegeza modernă

181

Bentley susține absența unui cor de satiri în tragedia lui Tespis. După părerea sa, pentru a putea reconstitui într-o formă aproximativă atmosfera tragediei lui Tespis, va fi necesar să cercetăm *Rugătoarele* lui Eschil, piesă ce impune neîndoios un cor uman.

Interpretării tragediei ca satiricon născut dintr-un îndepărtat rit prehelenic, caracterizat prin dansuri de satiri de origine demonică, i se raliază Wermicke, *Bockschoe una¹ Satyrdrama (Hermes, XXXII, 1897)* și G. Hornymysky, *Tragoedia es Comoedia {Bursians Jahresbuch, CXLVII}*. Pe căile deschise de Wilamowitz, deși nu întâi lotul de acord cu toate opiniile sale, merg atât Reisch, *Zur Vorgeschichte der attischen Tragodie (Festschrift Th. Gomperz)* cât și Dietrich, *Die Entstehung der Tragodie (Archiv fur Religionswissenschaft, XI, 1908)*. Primul crede, premurgând astfel unor teorii moderne, că dansurile din care s-a ivit tragedia erau interpretate de membrii unei confrerii (*orgeones*,) mascați în satiri, executând astfel un dans magic, comun folclorului multor popoare primitive. Dietrich e de părere că tragedia s-a ivit din *threnos-ul*, bocetul ritual cu subiect eroic, prin acele *dromena* (săvârșiri rituale cu caracter sacru), pentru motivul că acest caracter eroic s-a transmis într-o formă evoluată în sensul general și profund al tragediei attice. Farnell, în *The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy {J.H.S., 1909}* realizează o sinteză între părerile lui Dietrich și teoria lui Nietzsche, fără a lăsa deoparte datele *Poeticii* aristotelice. Tragedia s-a ivit așadar din cultul eroilor dionisiaci ca Penteu, Lycurg, Xanthos, Icar, ale căror suferințe, povestite la început, s-au încheiat mai apoi în acțiuni de natură mimetică. Prototipul unei astfel de drame mimetice rituale este în opinia exegetului cea de la Eleutheres, unde Xanthos, omul blond, era ucis de Melanthos, omul negru, cu alte cuvinte, vara alungată de iarnă, conform unor străvechi mituri și rituri agrare.

Ușor înrudită cu aceste interpretări este și convingerea Oprimată de W. Scimid, *Zur Geschichte des griechischen bithyrambus* (Tubingen. 1901), că tragedia a apărut din cultul

182

Moiră, mythos, drama

Originile tragediei și exegeza modernă

morților, teză reluată și dezvoltată apoi de Levi, *Intorno al āramma satirico (Riv. di storia antica, XIII, 1908)*, ce vede în *tragoedia* cântecul intonat la prânzul unde se mânca carnea țăpului sacrificat, în care se credea că s-a încarnat Dionysos. Bazată pe o interpretare mult prea largă a unui text al lui Clement Alexandrinul, întreaga eșafodare a lui Levi pornește de la un fapt nedemonstrat, acela de a oferi credincioșilor participarea la divin prin consumarea fizică a unui aliment în care prin transsubstanțiere s-ar fi încarnat personajul divin (un precedent milenar al ritului creștin).

În timp ce studii nenumărate aduc în discuție felurite interpretări ale originii tragediei, marile enciclopedii de antichități clasice, cum ar fi de pildă

Daremberg-Saglio (1909), se mențin, în speță, prin articolul lui O. Navarre, la o explicație comună și neprecisă. Când a apărut tragedia existau deja în cultele lui Apollo, Demetra și Dionysos drame sacre care au imprimat noului gen literar

cadru lor formal. Arion aduce în cor de *trâgoi* pe care autorul articolului îi confundă cu satirii, care se deghizează astfel pentru ca prin funcție mimetică să devină însoțitori ai lui Dionysos. Cu încetul se ajunge de aici la drama lui Tespis, a cărei inovație de căpetenie a fost masca destinată unicului actor pentru a putea interpreta mai multe personaje.

Ajungem așadar la teoria lui W. Ridgeway, expusă în *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910. Cercetătorul englez afirmă că la început spectacolele, de natură tragică rudimentară, erau susținute de persoane ce purtau piei de capră, deoarece acestea formau costumele străvechi în care se celebrau eroii tradiționali ca Adrastos. Unei astfel de presupuneri îi răspunde Farnell, întrebându-se când a putut exista drept costum pentru eroii de vază simpla piele de capră, purtată arareori chiar de cei mai sărăcăcioși sclavi? Unul din meritele importante ale interpretării lui Ridgeway este de a fi discutat cunoscutul pasaj din Herodot, la care ne-am referit și noi mai înainte, privitor la cultul **lui** Adrastos la Sicione (Herodot. V. 67).

183

Reluând această discuție, M. Nilsson (*Der Ursprung der Tragodie in Neues Jahrbuch für klassische Altertum*, XXVII, 1911) crede că originile dramei s-ar afla în ceremoniile cultului eroilor. Elementul dionisiac nu este un element original în tragedie, ci se suprapune celui trenodic-eroic. În cele din urmă, Nilsson arată că tragedia își trage denumirea de la cântăreți îmbrăcați în piei de capră, numiți *trâgoi*, care intonau bocetul asupra țăpului ucis care s-ar fi transformat în Dionysos. În fond, în această explicație nu avem de-a face decât cu o încercare de a împinge imixtiunea elementului dionisiac cât mai cu puțință înspre originile reale ale corurilor tragico-eroice.

Opinia lui M. Croiset (*Histoire de la Littérature grecque*, (1913) nu înseamnă un pas înainte în cercetarea ce o urmărim, limitându-se la a rezuma că tragedia se dezvoltă din ditiramb, din care se desprinde în același mod și paralel cu ea și drama satirică. Noutatea adusă de Tespis ar consta în transformarea celui unic *exarhon* (pe care îl vede mai mult corifeu al corului ditirambic) în actor.

Intorcându-se la sursa folosită și de Levi (pomenit mai sus), adică la Clement din Alexandria, A. B. Cook (*Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, 1914) pune în legătură sărbătoarea leneeană cu acel *sparagmos* al lui Dionysos și ajunge la concluzia că tragedia și-a avut cele mai adânci origini în ceremoniile misterelor în cinstea lui Zeus Cretanul, ceremonii denumite apoi *dromena* la sărbătorile leneene.

Manara Valgimigli, în prefața traducerii *Poeticii* lui Aristotel (Bari, 1915), se atașează soluției dionisiace, arătând că tragedia coboară dintr-o dramă satirică de formă arhaică și mult anterioară celor jucate la începutul secolului al V-lea la Atena ca parte a tetralogiilor. Succesiunea de forme care a dus la încheierea tragediei este, în opinia autoarei, următoarea: 1) ditirambul liric; 2) introducerea în ditirambul liric a unei părți narative improvizate; 3) arma satirică arhaică; 4) tragedia deja formată.

Cartea lui Ridgeway își găsește, în ceea ce privește originile tragediei, o serie întreagă de adepți, formându-se o literatură

184

Moiră, mythos, drama

specială asupra acesteia, ilustrată în Italia prin scrierile lui Terzaghi *Sulle origini **delta** tragedia greca* (*Atti della Reale Accad. di Scienze di Torino*, III, 1918), ale lui Caccialanza, // *komos e gl'incunaboli della tragedia attica*, Roma, 1919, în Anglia de G. Norwood, *Greek Tragedy*, Londra, 1920, în Germania de J. Geffcken, *Die griechische Tragodie*, Berlin, 1921. În același timp, asupra tezelor tradiționaliste și în favoarea ipotezei aristotelice se pronunță și Romagnoli, // *teatro greco*, Milano, 1918, (tragedia născută direct din ditirambul coral de

factură satirică), într-o oarecare măsură și Norwood și Geffcken, mai sus citați, și E. Kalinka, *Die Urform der griechischen Tragodie*, Innsbruck, 1924, care precizează că în timpul perioadei tiraniei cultul lui Dionysos își găsește încetățenirea sa deplină; ca și alți exegeți, el îi atribuie lui Tespis mutarea *exarhonului* în actor.

O ipoteză interesantă, deși puțin filologică, este cea a lui Schure, *La genese de la tragedie*. Paris, 1926, care arată că tragedia a fost întemeiată de Eschil, fapt pe care în linii mari îl adoptăm și noi, fără însă a merge mai departe alături de exegetul francez, atunci când crede că forma eschileană a tragediei este o transcriere literară-eroică a dramelor sacre de la Eleusis.

Intr-o direcție oarecum similară lui Schure se îndreaptă și Walter Porzig, *Die attische Tragodie des Aischylos*, Leipzig, 1926, considerând tragedia numai ca un fapt artistic, care nu evoluează din ditiramb, ci se caracterizează ca natură intrinsecă prin lupta ce se dă în sufletul unui personaj între sentiment și datorie (gândul ne duce fără voie la *Cid-ul* cornelian) — dintr-un astfel de antagonism lăuntric s-a născut tragedia prin creația poetică a lui Eschil, iar exemplul ilustrativ este fără îndoială *Cei șapte contra Tebei*. Pentru a-și justifica lipsa unei argumentații filologice, Porzig emite principiul — adevărat în mod absolut, dar nu suficient prin el singur — că spiritul în manifestarea sa externă se cheamă limbă, expresie lingvistică anume creată, iar ca manifestare interioară, filosofie și religie.

Originile tragediei și exegeza modernă

185

Nu știm dacă am reușit să sugerăm în mod suficient de limpede în capitolele precedente ale acestui volum poziția noastră, care este indiscutabil de natură estetică, similară într-un oarecare sens cu cea enunțată de Porzig, și anume că, desemnând prin cuvântul *tragedie* operele poetice ivite o dată cu Eschil pe scena attică, în fapt trebuie să ne menținem, așa cum o face Aris-totel însuși, la judecarea și interpretarea acestei realități, unica de care dispunem în mod direct și singura constituită într-un întreg asupra căruia se poate aplica metoda analizei, urmând ca pe drumul acesteia să ajungem la verificarea sau eventual completarea afirmațiilor Stagiritului asupra originilor genului. Nădejdea noastră este de a trata în mod special într-un cadu de sine stătător problema enunțată sau conturată numai în paginile anterioare, care însă nu-și găsește aici rostul dezvoltării sale datorită caracterului deosebit și, de ce n-am mărturisi-o, arid prin mulțimea datelor și noțiunilor, cu noimă doar pentru specialiști.

Un alt moment de seamă în istoria teoriilor asupra originilor tragediei este apariția în mai multe scrieri și la date diverse a ipotezelor avansate de către Gilbert Murray, mai întâi într-un apendice la lucrarea *Themis* a lui J. E.

Harrison, apoi într-un articol asupra originilor dramei grecești în Enciclopedia Britannica, în cartea *Euripidi e i suoi tempi*, 1913, și în fine în *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940. Murray pleacă de la unde poziții ale lui Frazer (*Golden Bough*) asupra „morții zeului”, contaminându-le cu unele idei ale lui Rohde despre o eventuală dependență a tragediei de misterele de la Eleusis. Concepția lui J. E. Harrison concordă cu cea a lui Gilbert Murray în faptul postulat de ei că atât Dionysos cât și principalii eroi ai legendelor grecești sunt **forme** ale așa-numitului *eniautos dâimon*, care reprezintă moartea și nașterea ciclică (vezi mai sus ipoteza Farnell). dar nu a anului, ci a tribului, prin întoarcerea vieții eroilor morți și a străbunilor. Formele tragediei trebuie explicate, conform acestei teorii, ca

186

Moiră, mythos, drama

modificări ale ritualului original al lui Dionysos. Astfel, un *dâimon* al anului este ucis de *dâimon*-|x| anului care vine; orice crimă avându-și pedeapsa sa firească, acest din urmă *dâimon* va fi la rândul său ucis de *dâimon*-|x| anterior renăscut.

Murray desface aspectul mitic al conflictului în șase momente: 1) *agon* = lupta *dâimon-ului* anului vechi contra celui al noului an; luptă imposibil a fi dusă și pe alte planuri (lumina împotriva întunericului, iama împotriva verii etc); 2) *păthos* = chinurile *dâimon-ului* înfrânt, născute din dezmembrarea corpului învinsului, acel *sparagmâs* de care aminteam mai înainte și care înseamnă distrugerea fizică a acestuia prin mici îmbucătățiri până la difuziunea sa totală în pământ; 3) *anghelia* = mesajul soartei triste, a chinului, a patimilor care de cele mai multe ori nu au loc în fața spectatorilor, ci sunt povestite printr-un mesager; 4) *threnos* = jeluirea asupra chinurilor mortului; 5) și 6) *anagnorisis* - descoperirea și recunoașterea *dâimon-ului* ucis și mutilat, urmată de reînvierea acestuia, apoteoza sau opifania sa în plină glorie, numită mai explicit de autor *theophânia*. Astfel, momentele succesive ale dramei ar fi: *agon*, *păthos*, *anghelia*, *threnos*, *anagnorisis* și *theophânia*. Teoria este ilustrată prin aplicarea ei la trei piese ale lui Euripide: *Bacantele*, *Hippolit* și *Andromaca*. De altfel, după cum remarcă însuși autorul, datele enunțate nu-și găsesc pe deplin corespondentul în tragediile păstrate, cum este de pildă epifania sau teofania, care nu există în nici una dii schemele dramatice pe care le cunoaștem. De altfel, Murray își recunoaște insistența mult prea mare pe care a dat-o schemei amintite, atunci când teoria sa a fost criticată de Pickard-Cambridge, răspunzându-i totuși în 1943 (*Classical Quarterly*, XXXVII) că ea rămâne valabilă în linii mari. chiar cu eventualele corective ce vor fi aduse de critica ulterioară.

O dată cu apariția lucrării clasice a lui Arthur Pickard-Cambridge. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927, se deschide o nouă perioadă în perspectiva interpretărilor asupra originii tragediei. Cartea amintită, a cărei nouă ediție a fost

Originile tragediei și exegeza modernă

187

îngrijită de T. B. L. Webster și de care ne vom ocupa în finalul acestui capitol, rămâne în linii mari valabilă ca cea mai concludentă și cuprinzătoare sinteză a datelor și ipotezelor asupra originii tragediei. O dată cu expunerea principalelor teze ale acestei magistrale lucrări, vom încheia relatarea în ordine cronologică a ipotezelor despre originile tragediei pentru a grapa literatura ulterioară datei de apariție a cărții lui Pickard-Cambridge pe metode de cercetare și pe probleme mari. tratate în mod similar sau cu ușoare variante de către mai mulți exegeți. Din punctul de vedere al temeiniciei argumentației, opusă teoriilor lui Cook și în special celor ale lui Ridgeway și Murray, lucrarea lui Pickard-Cambridge ocupă același loc ca răspunsul lui Wilamowitz la *Originea tragediei* a lui Nietzsche. În opinia lui Pickard-Cambridge, ditirambul este întotdeauna legat de Dionysos, autorul urmărindu-i evoluția până în epoca alexandrină, prin Pindar și Bachylide, și demonstrând introducerea sa la Atena. Reinventariază știrile despre Tespis, discută pasajele lui Aristotel despre originea tragediei și a cuvântului *tragodîa*. Cu ajutorul termenului *threnos* de la Homer caută să lămurească sensul lui *exarhon*, discută rolul lui Arion și al spectacolului sicionic în speță, al dramei peloponesiace în general, al tragediei în raport cu *trâgoi*, *silenoi* dr. *sâtyroi*; în fine, expune observațiile sale critice în legătură cu tezele sus-amintite ale lui Cook, Ridgeway și Murray. În concepția sa, iată care este linia de dezvoltare a tragediei attice: ditirambul preexista în Grecia epocii arhaice ca imn în onoarea lui Dionysos; Arion la Corint dădu acestuia formă literară, creând în acest scop un fel special de cor, *tragicos tropâs*; pe de altă parte, în Peloponesul nordic erau la modă dansuri de satiri și de silenii în tiparul metric folosit de Arion. Din acestea, Pratinas, imitând formele tragice, compuse drama satirică care-și găsi loc în Marile Dionisii ateniene. Existau însă și alte genuri de coruri conduse de exarhonți, care aveau ca subiect

lucruri mai grave, ca moartea sau suferințele. Din acestea. Téspis își trase subiectele și mai

188

Moiră, mythos, drama

Originile tragediei și exegeza modernă

189

ales forma, adăugând, fapt esențial, actorul în opoziție cu corul. Astfel de spectacole ajunseră la Atena, iar poeții, amintindu-și atunci când se intonau corurile acestora de *tragicos tropâs* al lui Arion, dădură manifestărilor numele de tragedii. Marele merit al cărții lui Pickard-Cambridge este acela de a prezenta, pe lângă o judicioasă dezvoltare a faptelor și a evenimentelor în încheierea tragediei attice de factură eschileană, și o completă expunere de izvoare asupra fiecăreia din fazele de formare sau asupra genurilor ce au avut o dăinuire independentă ulterioară, izvoare pe care nu le forțază a ilustra idei preconcepute sau, teorii seducătoare ce se pot emite cu ușurință, fără a avea însă un suport filologico-istoric consistent. Completând primul volum, de caracter expozitiv-demonstrativ, în 1953 apare un al doilea, *The Dramatic Festivals at Athens*, referindu-se la partea tehnică a tragediei grecești: sărbători dionisiace și reprezentații teatrale, actori, măști, scenografie, horeutică etc. În cele ce urmează, așa cum am mai spus, vom grupa unele din teoriile emise după 1927 ce se strâng sub câteva tendințe importante în exegetica de după această dată. Plecând de la sărbătoarea dionisiacă cu cor de *trăgoi*, adică de la ditiramb, E. Hovvald, în *Die griechische Tragodie*, Berlin, 1930, insistă mai mult decât asupra variațiilor formei tragediei asupra formei în sine: deci nu numai ditirambul trebuie avut în vedere, ci și spiritul coral în esența lui. Așadar, tragedia provine din corul liric îmbogățit cu fapte, cu evenimente, prin întrepătrunderea corului cu mitul (reperăm aici o idee mai veche a lui Wilamowitz). Asupra ditirambului și a schemei corale, preponderente în formele incipiente ale tragediei, accentuează și H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951, studiind fenomenele de orgiasm și menadism în Antichitate. Ditirambul, pe care îl leagă de *triambos* (triumf) și de *triumpe* al cântecului fraților arvali. a însemnat la început un cântec în legătură cu evoluțiile unui cor ciclic, al unor adepți ai unei secte religioase care ajungeau la extaz datorită cântecului și dansului,

și care pentru privitorii acestei manifestări părea chiar un spectacol. (Este interesant de făcut aici apropierea între valoarea mimetică a unui dans conștient și cea catartică a extazului celor posedați, oferit privitorilor; de asemenea, ideea spiritului dionisiac a lui Nietzsche poate fi, în legătură cu cele amintite mai sus, reelaborată cu șanse serioase de a avea rezultate interesante.) În judecarea originilor tragediei attice, după Jeanmaire, trebuie să se țină cont de următoarele date: 1) în Grecia în general și mai ales la Atena, poezia tragică cuprindea patra formă, toate subordonate lui Dionysos (ditirambul, tragedia, comedia și drama satirică); 2) genurile dramatice, care s-au afirmat definitiv la Atena, spune Aristotel, au avut o dezvoltare anterioară în ambianța, dorică, în Pelopones; 3) teoria anticilor trecea și asupra tragediei improvizațiile ditirambului și ale dramei satirice, în lumina cărora era privită de către însuși Aristotel; 4) Aristotel nu s-a preocupat nici un pic de legăturile teatrului cu persoana și cultul lui Dionysos.

Ipoteza că originile tragediei ar fi de natură eroică a fost reluată în acest răstimp printre primii, de Carlo Del Grande, *Intorno alle origini della tragedia (Riv. indo-italica, XII, 1928)*, care socotea ditirambul lui Arion dependent prin tonalitate și metru de imnurile eroice, dar referindu-se mai ales ca tematică la suferințele lui Dionysos. Apoi, într-o lucrare mai recentă, W. Kranz, *Stasimon, Untersuchungen zii Form und Gehalt der griechischen Tragodie*, Berlin, 1933, caută să explice materia mitică a dramei și mai ales poziția pe care o ocupă

eroul față de divinitate, precum și să depisteze elementele culturale care răzbat în corurile tragice ale lui Eschil. Ca și Kalinka, Max Pohlenz crede mai întâi că drama satirică a lui Pratinas a apărut ca o reacție la tragedia eroică a lui Frinicos. mai apoi revine la datele celor două tradiții grecești, una prezentată de Aristotel (tragedia este un cântec de *trăgoi*), cealaltă de Dioscoride Alexandrinul (tragedia este cântecul asupra țăpului), înclinând personal către versiunea aristotelică (*Die griechische Tragodie*, Leipzig-Berlin. 1930).

190

Moiră, mvthos, drama

Reexaminând critic teoria lui Kranz, Peretti, *Epirrema e tragedia. Studio stdl dramma attico arcaico*, Florența. 1939. afirmă că ceea ce Aristotel numea ditiramb, cântecul tragic primitiv, era cântat în onoarea lui Dionysos, dar nu dezvolta neapărat subiecte dionisiace. Extazul dionisiac al cântecului tragic pătrunzând în lamentația funebră, a transformat cu vremea esența trenodică liturgică și populară a acesteia. Tragedia pre-eschileană nu este o *epirema* burlescă și satirică, ci o tragedie trenodică, născută prin contopirea tragediei dorice cu tragedia ionică, în care s-a difuzat extazul dionisiac, transformând în *mimesis dronton* formele și motivele impersonale ale liturgiei funebre. Asupra, corurilor eroice de la Sicilona menționate de Herodot (V, 67) se apleacă și E. Bickel, *Die griechische Tra-godie (Bonner Kriegsvorträge*. 1942), pentru a determina caracterul doric al suferințelor ce fac tema acestor coruri. Tot de origine dorică socotește și principiul culpei, în jurul depistării și pedepsirii căreia se desfășoară întreaga acțiune tragică. În fine, Hans Jiirgen Baden, *Das Tragische, Die Erkenntnisse der griechischen Tragodie*, Berlin, 1948, accentuează asupra tragicului, care este o categorie a gândirii omenеști în lupta contrariilor, reprezentând nu numai conflictul între just și nejust, ci chiar între dreptate și dreptate, ajungându-se astfel ca individul să fie încătușat între violență și vină (vezi conflictul între *physis* și *nomos* — drept natural și drept statal — în Antigona de pildă).

Pe o poziție freudiană se situează Frank Brommer, *Satyroi*, Wiirzburg, 1937, când vede în mobilul dansului tragic amestecul de animalitate și umanitate, ce se ciocnesc și se dau la iveală prin mișcări ale sentimentelor pe care le reperăm și astăzi în străfundurile ființei omenеști.

O altă tendință în exegetica tragediei attice este aceea de a o considera ca un fenomen ce trebuie judecat dintr-un punct de vedere estetic-literar, căci. spun adepții acestei direcții, latura istorică este incertă prin insuficiența documentării ei. În linii

Originile tragediei și exegeza modernă

191

mari, poziția este justă, numai că primejdiile de a aluneca departe de însăși semnificația adevărată estetic-literară a tragediei sunt cu atât mai mult sporite, cu cât mai puțin se discută aspectul istoric-filologic al chestiunii — aceasta fără îndoială în ceea ce privește problematica originilor la care nemărturisit se încearcă a se ajunge în chip ocolit, pe o cale ce ar evita spinoasa discuție a izvoarelor antice. Printre aceștia, E. Bethe, *Die griechische Dichtung*, Potsdam, 1929, crede că pe tragici, ca și pe Homer, i-au inspirat și condus în creație Muzele sau Dionysos, și că latura de artă în tragedie este preponderentă tuturor celorlalte semnificații. De asemenea, a judeca tragedia, care este operă de artă prin excelență, creație spirituală autonomă, prin prisma exclusivă a originilor ei, este un nonsens în opinia lui R. Cantarella, / *primordi della tragedia*, Salemo, 1936, căci din punct de vedere istoric, problema nu are rezolvare datorită sărăciei izvoarelor. În esență, Cantarella neagă influența dionisiacă asupra tragediei și nu acordă o prea mare încredere sistematizării aristotelice, pe care o bănuiește de subiectivism. Spiritul etico-religios care a dat naștere tragediei îl subliniază și H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary*

Study, Londra, 1939, fără însă a se ocupa în chip special de problema originilor, către care se îndreaptă cercetările lui Perrotta, *Tragedia, Origine*, în Enciclopedia Italiana, sau *Letteratura greca*, Milano, 1941, deși acesta, ca și Cantarella, consideră că chestiunea originilor nu aparține originilor literaturii grecești, tragedia începând de fapt cu Eschil, cel mai devreme cu Frinicos — căci nu există de fapt o tragedie înaintea celei pe care o cunoaștem, iar problema originilor e o problemă de preistorie. Totuși, continuă Perrotta, cel ce se ocupă de istoria literaturii grecești nu poate evita această problemă, pentru că altfel exclude posibilitățile de a înțelege drama satirică și semnificația corului în tragedie. În sensul celor afirmate, Perrotta propune o schemă a punctelor nodale. În formarea tragediei, după cum urmează: 1) *Teseu* al lui Bachylide. deși târziu, este unica mărturie de folos pentru a putea judeca

192

Mo'ira, mythos, drama

ditirambul mai vechi; nu se poate presupune o renovare a acestuia prin influența tragediei primitive; 2) corurile tragice pomenite de Herodot (V, 67) erau coruri de *trâgoi*, asemănătoare cu cele ale lui Arion de la Corint; 3) *trâgoi* și *satirii* existau în mod incontestabil identici ca funcțiune, deosebiți poate ca formă; 4) se poate presupune ca înlocuirea corului de *trâgoi* cu cor omenesc a făcut-o Tespis, dar fără a fi un fapt cert; 5) nu este clară trecerea de la dialogul liric al ditirambului de factură bachylidică la dialogul recitat al tragediei.

Există și o serie întreagă de formulări, să le spunem „vulgate”, asupra originilor tragediei, dintre care amintim numai câteva, caracteristice în general istoriilor literare sau articolelor de enciclopedie. Astfel, A. Willem, *Melpomene, Histoire de la tragedie grecque*, Paris, 1932, se raliază lui P. Girard (o lucrare mai veche din 1891: *Thespis et les debuts de la tragedie*). K. Ziegler, *Tragoedia* (în *R.E.*, voi. VI, col. 1899-2075), adoptă în general teoria aristotelică în forma sa cea mai simplificată (care de fapt a dat numele acestei interpretări pe care o numim „vulgata”), în fine, mai de curând W. Lucas, *The Greek Tragic Poets*, Londra, 1950, reinventariază o dată mai mult pozițiile „vulgatei”: ditirambul primitiv dionisiac e adus la formă și expresie literară de către Arion; satiriconul lui Tespis cu un actor care se opune corului — așadar, origini dorice pentru tragedie, a cărei trecere la forma cu cor omenesc se efectuează de către predecesorii imediați ai lui Eschil.

Apropiată de unele cercetări contemporane și prefigurând într-un fel concluzii la care au dus, pe o bază mult mai solidă, descoperirile arheologice din ultimii ani, este teoria lui George Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londra, 1941, de natură pozitivistă și bazată pe cercetările anterioare ale lui Frazer și Ridgeway.

Thomson reconsideră mitul lui Dionysos și-l explică în consecință în lumina riturilor de inițiere ale triburilor Greciei arhaice, pe care le găsește identice sau cel puțin asemănătoare cu practicile religioase contemporane ale triburilor din Australia,

Originile tragediei și exegeza modernă

193

Noua Guinee, Polinezia sau ale Pieilor roșii. Pentru evoluția formală a tragediei, celula de bază se află în societatea secretă-mistică din care a ieșit imnul phallic și ditirambul primitiv, ambele cu cor și corifeu. Din imnul phallic s-a născut comedia attică, din ditirambul primitiv, prin multe filiere, tragedia. Cât privește conținutul tragediei, teoria lui Thomson este mai complexă. Autorul reperează în părțile ei constitutive diversele momente succesive ale riturilor de inițiere, desfășurate în cinci timpi: 1) luarea copilului de acasă; 2) ritual simbolic al morții și învierii; 3) revelarea obiectelor sacre ale cultului tribal; 4) catehismul în timpul căruia i se dezvăluie noului membru al clanului adevărurile pe care trebuie să le știe; 5) reîntoarcerea acasă a copilului inițiat și considerat acum adult. Aceste cinci momente, Thomson le identifică în inițierea mistică greacă:

1) *pompe*, 2) *agon* și *sparagmon*, 3) *anakálypsis*, 4) *ainigmata* și *doki-masia*, 5) *kâmmos*. Părțile tragediei urmează în chip fidel aceste faze : 1) *părodos*, 2) *peripeția* și *kommos*, 3) *anagnorisis*, 4) *sti-homythia*, 5) *exodos*.

Faptul că tragedia se leagă de practicile misterelor străvechi prin faza intermediară de *dromenon* este demonstrat și prin aceea că *hypocrites* vine din homericul *hypocrinomai*, care înseamnă nu „a răspunde”, ci „a interpreta”, cu alte cuvinte, preot în stare să interpreteze. De aici, Thomson pune semnul de egalitate între *exarhon* și *hipocrites*. Primul era poetul care conducea dansul și cântecul corului ditirambic și care cobora din preotul-zeu al *thiasos-uYai* dionisiac. Dar cum a devenit interpret Thomson explică: *thiasos-xA* era o societate secretă, așadar, ritualul său era cunoscut numai inițiaților. Când acest ritual se transformă în dramă, adică într-un rit mintie, reprezentat de inițiați în fața unui public profan, a apărut nevoia unui interpret. Cei ce dansează dansul îi cunosc semnificația, dar spectatorii nu. Atunci, cel ce conduce dansul se desprinde și explică în cuvinte lămurite: eu sunt de pildă, Dionysos, și acestea sunt fecioarele din Eleuthera. pe care le-am adus în stare de nebunie. In acest 194

Moiră, mythos, drama

chip, interpretul (explicatorul) și în același timp conducătorul dansului este pe cale să devină actor.

Amintită deja la începutul acestor rânduri, cartea lui Mario Untensteiner, *Le origini della tragedia e del tragico, dalia preistoria ad Eschilo*, Torino, 1955, dezvoltă o teorie interesantă a originilor — *tragodia* fiind un cântec de *tagoi*, ființe de natură religioasă cu funcții culturale. Pe această cale, autorul urcă spre religiile mediteraneene străvechi, care mai apoi au fost atrase în sfera lui Dionysos, cel ce exprimă contradicțiile proprii lumii reale. În privința formei, evoluția începe o dată cu Arion, care a transformat *melos-ul* ditirambului în *ode*, alcătuită din cor de satiri, cărora le opune pe *tragoidoi*, viitorii *exarhontes*. Deci o pluralitate de *exarhontes* (după cum afirmă și Aristotel) care dialoghează cu interpretii ditirambului. Untersteiner opiniază în principiu pentru soluția corului dublu format din două părți, către care înclină și Zielinski, *Gliederung der altattischen Komodie*, Leipzig, 1885, și după acesta Kranz, amintit mai sus. Antonio Pagliaro, *La tragedia e ii tragico secondo Aristotele (Dioniso, XXXIV, 1960)*, se rialiază în mare măsură aceleiași explicații. Înainte de a aminti în încheiere datele cele mai recente în materie, datorate ediției Webster a lucrării clasice a lui Pickard-Cambridge, este interesant a spicui în sensul atenției acordate riturilor străvechi mediteraneene, luate în discuție deja de unii din exegeții citați, poziția lui Stumpo, remarcabilă prin precizia intuiției ei, *Le origini della tragedia*, Milano, 1935. În evoluția tragediei, acesta stabilește progresia: dansuri orgiastice cretane pentru Dionysos, originar din Creta; ditirambul cretan, care este imnul închinat acestei zeități; contactul aportului cretan cu cultul Demetrei de la Eleusis; pătrunderea lui Dionysos în Grecia etc. Cercetătorul italian aduce, în afara părerilor asupra originii tragediei, două idei de reținut în privința semnificației ei: prima că tragedia în esență reprezintă conceptul de vină a unei ginte sau a unui erou, care se consumă în persoana și urmașii acestuia până la epuizarea totală sau până la reabilitarea deplină

Originile tragediei și exegeza modernă

195

grație intervenției divinității a doua idee este că motivul principal al tragediei grecești se reface în drama creștină (Del Grande îi consacră capitolul V al cărții sale, intitulat *Tragedia, liturgici e sacra rappresentazione*).

În privința teoriei aristotelice a originilor, Webster conchide în ediția mai înainte amintită următoarele: 1) Aristotel se poate să fi avut surse mai bune decât ne imaginăm; 2) dacă acceptăm afirmația lui Aristotel că tragedia s-a născut din satiricon, nu înseamnă că trebuie să îndepărtăm pe aceea care glăsuiește că

Pratinas a scris cel dintâi piese satirice; avem dovezi de natură arheologică (un krater și un lekythos pictate) că ditirambul era uneori cântat de oameni îmbrăcați în satiri; contradicția esențială la Aristotel nu este aceea între tragedia prezentată ca ieșind din ditiramb în timp ce, șase rânduri mai jos este dată ca provenind din satiricon, ci aceea a satirilor care dansează și a formei eschileene, în care dialogul are rol preponderent. Cât privește originea îndepărtată a cultului lui Dionysos, săpăturile recente au scos la iveală un sigiliu micenian în Cipru care reprezintă un dansator. Numele lui Dionysos a fost descifrat pe o tabletă de la Pylos datând de la sfârșitul secolului al XIII-lea î.Hr. Se presupune că aceeași divinitate ar putea fi identificată în tânărul zeu, care apare împreună cu capridee în arta minoico-miceniană.

Chiar pe baza unor documente riguros interpretate, discuțiile asupra originilor și sensurilor tragediei sunt practic nelimitate. La sfârșitul acestui lung capitol fie-ne îngăduit a aminti, o dată mai mult, încă o informație pe care am descoperit-o cu plăcută surprindere în romanul lui Kazantzakis, *Viața lui Alexis Zorba*, și al cărei aspect anecdotic nu este totuși lipsit de semnificații: scriitorul povestește cum într-un muzeu în India văzuse o străveche statuie a lui Buddlia, ajuns la fericirea supremă grație miei stări de extaz îndelungate și căruia vinele de pe frunte i se uniseră și se răsuciră în chipul unor mici coame; de această imagine își aminti atunci când, de mână cu nepoțica sa, în fața unei vitrine cu jucării în ajunul Crăciunului, aceasta îi spuse, sărind cu entuziasmul celor câțiva ani la vederea darurilor iluminate feeric, „Unchiule, simt că de bucurie îmi cresc coame”.

TRAGEDIA ATTICĂ PE SCENELE CONTEMPORANE

Interpretarea tragediei attice are o mult mai scurtă istorie decât s-ar bănuî, față de vechimea comentariilor dramatice asupra teatrului atenian, ce se înmulțesc, așa cum am văzut, o dată cu stârșitul Renașterii. În această vreme, timp de aproape trei sute de ani, autorul de tragedii care domină scenele nu este nici unul din cei trei corifei ai poeziei dramatice ateniene, ci Seneca, jucat cu mult succes în toată Europa și imitat chiar în limba latină pe la 1314 de către Albertino Mussato de la Padova, care scrie *Eccerinis* și *Achilleis*, două compilații de formă și conținut seneccian. Polonius în *Hamlet* recomandă prințului Danemarcei pentru spectacolul dat de actorii ambulanți ori o tragedie de Seneca „ce nu va fi prea apăsătoare”, ori o comedie a lui Plaut „care nu este prea burlescă”. Tot în această epocă încep să se înjghebeze primele scene fixe, spectacolele teatrale dându-se pînă atunci, după caracterul subiectelor lor, în biserici, universități sau castele. Faptul corespunde cu redescoperirea lui Vitruviu, tipărit pentru prima dată în 1484. După preceptele arhitectului roman, uneori greșit înțelese, se construiesc o sumedenie de clădiri afectate exclusiv spectacolelor dramatice, în Italia, în Franța, în Anglia elisabetană cu binecunoscutele-i așezăminte de acest gen de la Christ College la Oxford (1605) sau cele două mari teatre din Londra, sortite succesiv focului, ca mai toate clădirile consacrate acestei arte: Swan (1595) și vestitul Globe (1599). Apogeul aplicării principiilor vitruviene este atins în Teatrul Olimpic din Vicenza, proiectat de Palladio și ridicat între 1580 și 1584. Teatrul Farnese din Parma (1618) reprezintă deja un stadiu următor, în care formele romane sunt alterate într-un spirit care anunță vehement barocul.

Tragedia greacă și teatrul moder

197

Procedeele și aparatul scenic rămân însă cele vitruviene, ca de pildă în dotarea teatrului din Ulm, ridicat de Joseph Furttenbach pe la 1640, care folosea o *scaena ductilis*, o *scaena vertilis* și o mașină de zburat. Este vorba de o fosă practică în spatele scenei, pe care glisau din centra spre laturi niște culise mobile (*scaena ductilis*), schimbând astfel decorul. *Scaena vertilis* era compusă

din estacade prismatice, care cu ajutorul unei pârgii se învârtteau oferind pe fiecare din cele trei fețe un nou decor. În fine, mașina de zburat, instalație cunoscută din teatral attic, era o combinație de scripeti care aluneca pe o galerie acoperită de partea superioară a decorului și cu ajutorul căreia intrau în scenă, coborând de sus, diverse personaje, a căror intervenție ca *dens ex machina* era necesară rezolvării în bune condiții a țesăturii dramatice. O contribuție esențială la înzestrarea cu instrumente de bază a tragediei grecești pe scenele europene o constituie tipărirea de către Aldus la Veneția a lui Sofocle în 1502, a lui Euripide cu un an mai târziu și a lui Eschil abia în 1518. De la aceste date, traduceri sau adaptări au fost făcute în Italia, Franța și Germania. Astfel, prima stagiune a Teatrului Olimpic din Vicenza se deschide în 1585 cu *Oedip rege*, jucat în traducere italiană pe un fond muzical continuu. În Germania, Meister Hans Sachs scrie prin 1555 o *Alcestis*. Dar cea mai de seamă creație bazată pe cunoașterea textelor tragediei grecești, apărută pe la sfârșitul secolului al XVI-lea la Florența, este opera. Un grup de învățați, muzicieni și poeți s-au adunat în 1594 în palatul lui Giovanni Bardi și rememorându-și că în tragedia attică o parte însemnată era deținută de muzică și recitarea orchestrică, dădură viață noului gen dramatic muzical, întăriți în convingerea că în acest chip au recreat tragedia greacă. Dintre aceștia, Peri și Rinuccini au colaborat la crearea lui *Dafne*, reprezentată în 1597; Caccini împreună cu cei doi deja menționați compuse *Ettridi.ee*, cântată în 1600. Noul gen se răspândește cu repeziciune și are un succes răsunător, astfel că

198

Moiră, inythos, drama

într-un singur an Claudio Monteverdi produce la Mantova trei opere: *Dafne*, *Arianna* și *Orfeo* (1607-1608). Crezându-se că aceasta era adevărata formă a tragediei grecești, care se bucura în adevăr de un succes unanim, clădirile ce aveau să găzduiască asemenea spectacole își modifică structura lărgindu-și și adâncindu-și scenele și își sporesc în chip miraculos numărul. Veneția are un teatru muzical în 1637, zece în 1700, în vreme ce în toată Europa la acea epocă existau peste trei sute asemenea săli.

În secolul al XVIII-lea, producția de opere inspirată de tragedia attică este prodigioasă. Gluck construiește *Orpheus und Eurydike* (1672) pe principiile dramei grecești, iar elevul său Antonio Maria Gaspardo Sacchini, activ în a doua jumătate a secolului la Londra și Paris, a scris o operă, *Edipo a Colono*, bazată pe cunoscuta tragedie a lui Sofocle.

Din ce în ce mai mulți umaniști iau legătură directă cu textele dramei grecești, creând sau discutând în lumina acestora producțiile teatrului contemporan. Winckelmann cunoaște astfel tragedia greacă înainte de a descoperi arta antică, iar Lessing este cel dintâi care afirmă în 1759 că tragedia neoclasică franceză este pe departe inferioară celei grecești. Goethe citește tragedii grecești și compune opere proprii în stilul acestora: *Ifigenia în Tauris* a lui Euripide îi servește de model în crearea dramei sale originale, pe care o scrie în proză în 1779 și o remo-delează în versuri în 1787. În Italia, Alfieri dă o nouă întrebuințare miturilor folosite de tragicii atenieni, imitându-i în piese ca *Oreste* (1776), *Antigona* (1783), *Alceste secunda*, (1790).

Între generațiile secolului al XVIII-lea și cele ale secolului următor se observă o importantă deosebire. Acestea din urmă, grație introducerii în programul secțiilor umaniste ale tuturor universităților a studiului limbii latine și eline, citesc în număr foarte mare în original textele clasicilor fără a mai apela la traduceri. Contactul direct cu limba poetică facilitează și clarifică înțelegerea conținutului și esenței tragediei, având ca rezultat dispariția „misterului” pe care aceasta, în necunoaștința origina-

Tragedia greacă și teatrul modern

199

lului, și-l păstra printre oamenii de cultură ai generațiilor anterioare. Este una din cauzele care, acumulându-se vreme de un secol, au dus în pragul celui de-al douăzecilea veac la trezirea în mase tot mai largi a interesului pentru teatral clasic grec, dezvăluit acum de misterul sub care rămăsese secole de-a rândul, fiind mai mult sau mai puțin etichetat ca o pedanterie savantă. Așa cum am arătat mai înainte, la destrămarea acestui val opac au contribuit în mod substanțial și nemijlocit învățații secolului al XIX-lea, denumit de „secolul erudiției”. Însă, dintr-o excesivă insistență asupra problemelor de limbă și asupra aspectului filologic în general în studierea antichităților literare grecești, o serie întreagă de studenți ai universităților europene dinaintea diminuării studiului limbilor clasice în favoarea învățământului tehnic ori științific au fost îndepărtați de la pasiunea cu care porniseră în cunoașterea semnificațiilor adânci literare și filosofice ale fenomenului culturii elene. Vremurile contemporane au venit în întâmpinarea celor ce doresc să-și apropie valorile spirituale grecești, dar care nu vehiculează instrumentul indispensabil al limbii, prin traduceri în principalele limbi moderne, făcute de recunoscuți specialiști în literele grecești și în același timp înzestrați mănuitori ai limbilor lor naționale.

În afara folosirii tiparelor mitologice și a dezvoltării lor în lumina gândirii contemporane exprimată în teatru, așa cum se va vedea mai jos, s-a încercat înainte de a se trece la reprezentarea întocmai a textelor tragediei attice o prelucrare a dramaturgiei antice, o adaptare la viziunea și gustul de multe ori îndoielnic al contemporaneității.

Aceste experiențe, adeseori de animație comercială, au eșuat datorită caracterului lor factice.

Ceea ce ne interesează în mod special sunt montările moderne ale tragediei attice, jucată în toată lumea, fie în limbi moderne, fie în greaca veche sau modernă. Printre primele încercări de a juca textul antic într-un decor original se numără punerea în scenă de către compania Sikilianos la Delfi a lui *Prometeu* în 200

Moiră, mythos, drama

1927 și 1930. Scena, amenajată cu podium-uri și trepte, avea ca fundal munții stâncoși pe care se proiecta practicabilul de care era înlănțuit Prometeu. În orchestră, corul Oceanidelor, întor-cînd aproape în întregime spatele publicului, își concentra atenția asupra lui Prometeu, astfel încât spectatorii aveau senzația că asistă la desfășurarea unei acțiuni independente de prezența lor. În același mod și loc s-au jucat *Rugătoarele* lui Eschil în 1930, corul executând dansuri în ritmul recitării orchestrice, iar actorii purtând măști. Aceste spectacole erau date ziua, sub lumina strălucitoare a soarelui, care punea în evidență coloritul subtil al costumelor prin contrast cu marmura scânteietoare a orchestrei și scenei.

Din teatral lui Eschil, cea mai des interpretată tragedie era *Agamemnon*, jucat în textul vechi la Delfi în 1930, și în 1934 la Bradford College, în Anglia. Cam tot în aceeași vreme a fost pusă în scenă *Perșii*, jucată cu măști la teatrul din Frankfurt și fără măști la Atena în teatrul lui Herodes Atticus de către compania berlineză „Sprechchor” în 1930. Deosebit de interesante sunt spectacolele date în greaca veche de către studenții unora din colegiile din Anglia și America. întreaga *Orestie*, de pildă, a fost jucată în 1954 la Randolph Macon College din Lynchburg, statul Virginia, colegiu cu o lungă tradiție a spectacolelor de acest gen, inițiate din 1909 și jucate fără excepție în greaca veche. Cât ar părea de ciudat, studiul pasionat al textelor tragice originale părăsește încă înaintea celui de-al doilea război mondial Europa, în plină transformare tehnicistă a învățământului ei, pentru a-și găsi refugiul în America tuturor posibilităților

materiale și a tuturor fanteziilor susținute de acestea. Fordham University din New York City joacă tragedia greacă în text original încă înainte de 1940. iar în 1959 întreaga *Orestie* a fost comprimată într-un spectacol de o oră, difuzat prin televiziune, cu un succes răsunător.

Printre spectacolele cu *Oedip rege*, memorabilă este interpretarea și regia lui Lawrence Olivier pe scena lui Old Vic din

Tragedia greacă și teatrul modern

201

Londra și mai apoi, împreună cu ansamblul, pe toate marile scene ale lumii, începând din 1946. O viziune mult mai stilizată ca măști, costume și gestică, aproape bruscă în toată desfășurarea piesei, o dă într-o interpretare freudiană Tyrone Guthrie la Stratford — Ontario în 1954. Caracterele personajelor erau însă transformate, denaturate față de sensul tragediei sofocleene, iar scena devenise prea mică pentru complexul psihopatie pe care se insista: uciderea de către fiul a tatălui necunoscut și căsătoria acestuia cu mama sa, de asemenea necunoscută. Evident că în cadrul mai larg al cinematografului, un astfel de spectacol putea avea mai mari șanse de plauzibil fapt pe care l-a și încercat același regizor într-o viziune filmată, prezentată la New York în 1957.

În Germania, printre interpretările de la începutul secolului, cele mai originale, dar în același timp cele mai îndepărtate de structura textului au fost montările lui Max Reinhardt cu *Oedip rege* în 1910 și cu *Orestia* în 1919 în Grosses Schauspielhaus din Berlin, construit de Hans Poelzig, ce putea cuprinde peste 3 500 spectatori într-un amfiteatru în aer liber.

Modernizări ale tragediei attice s-au încercat adeseori, dar fără prea mult succes, datorită faptului că nu posedau nici originalitatea textului vechi, nici nu erau transpuneri; o problemă sau concepție actuală a tiparelor mitice grecești. Astfel, Franz Werfel montează *Troienele* lui Euripide la Deutsches Theater din Berlin înainte de ultimul război, sau *Ifigenia în Tauris*, prezentată în 1938 la teatrul din Sabratha. În 1957, Wayne Rihardson aranjează ad-hoc o trilogie troiană, compusă din *Agamemnon* al lui Eschil, *Electra* lui Sofocle și *Troienele* lui Euripide, pe care o reprezintă pe scena teatrului Marquee din New York.

Unele colegii americane și-au extins activitatea de reînviere a tradițiilor și manifestărilor culturale ale lumii grecești prin montarea, alături de spectacole tragice, a unor jocuri în cadrul unui festival clasic. De pildă, la Barnard College de la Columbia

202

Moim, mythos, drama

University, studențele compun coruri închinare Atenei, lui Apollo, Orfeu, Hefaistos, în costumație și coregrafie proprie. Acestora le urmează întreceri sportive constând din aruncarea discului, a suliței, din curse cu torțe, sărituri, curse de care etc.

În primăvara anului 1966 s-au împlinit 2 500 de ani de când la Marile Dionisii, Pisistrate, tiranul Atenei, institua în 534 î.Hr. primul concurs dramatic, al câștigătorului laureat a fost Tēspis. Această dată „a prilejuit o sărbătoare și un moment de retrospecție critică pentru dramaturgia greacă modernă, în special pentru interpretii și regizorii tragediei attice aflați în al patrulea deceniu de activitate creatoare în condițiile concepției regizorale moderne asupra redării poeziei tragice antice chiar în mediul teatral pentru care a fost compusă.

În 1919, Fotis Politis moșțea *Oedip rege* cu Emil Veakis în rolul titular, reprezentație care, în ciuda noutăților regizorale binevenite, este dată într-un teatru închis. Și mai înainte de această dată, tragedia antică cunoaște interpretări în versiune neogreacă a căror importanță pentru istoria teatrului în sud-estul Europei nu este de trecut cu vederea. Pe la 1817 se juca astfel la București, în teatrul construit la îndemnul domniței Ralu Caragea la

Cișmeaua Roșie, *Hecuba* lui Eunpide, urmată de o serie de alte spectacole de același gen, foarte gustate de intelectualitatea română și greacă a timpului. În focarul de cultură pe care-l constituiau la începutul secolului trecut Bucureștii, loc unde fierbea și sub acest aspect pregătirea ofensivei antiotomane a popoarelor din Balcani, numeroase au fost spectacolele de dramă antică jucate în românește decenii de-a rândul, vreme în care, în Grecia de curând eliberată, scena se deschidea mai degrabă teatrului modern decât celui clasic. Abia către 1850 încep a fi transpuși în neogreacă clasicii tragici, și numai în 1863 și 1867 *Antigona* este jucată în aer liber în de curând degajatul Odeon al lui Herodes Atticus. A fost o încercare ce nu și-a aflat continuitatea. La începutul veacului nostru, Nea Skini (Scena nouă) din Atena dă într-o sală acoperită dese reprezentații sub con-

Tragedia greacă și teatrul modern

203

ducerea regizorală a lui C. Christomanos ca *Alceste* (1901), *Antigona* (1903), în vreme ce la Teatrul Regal se montează *Orestia* (1903).

În 1954, Teatrul Național din Grecia inaugurează cu *Hippo-lytos* festivalul de la Epidaur, cel mai mare teatru grec păstrat (14 000 locuri) în stare bună de conservare, festival care de atunci are loc în fiecare an între 15 și 25 iulie. Din 1957, spectacolele de tragedie li s-a adăugat și câte o comedie attică, Aristo-fan sau Menandru.

Societatea de Studii Epirote inițiază în teatrul de la Dodona (18 000 locuri), de curând excavat și restaurat (1960), împreună, cu Teatrul Național și teatrul din Pireu un festival anual — Festivalul de la Dodona —, în cadrul căruia s-au reprezentat *Ifigenia în Aulis*, *Ifigenia în Taurida* (1961), *Antigona* și *Ajax* (1962), *Andromaca* și *Hecuba* (1963) etc.

Festivalul de la Atena, inaugurat în 1955, se desfășoară în Odeonul lui Herodes Atticus (5 000 locuri), unde sunt reprezentate, pe lângă tragediile antice, piese de teatru cretane din secolul al XVII-lea — reprezentații încadrate de spectacole de balet, de operă sau de concerte simfonice.

Turneele în țara noastră ale teatrului din Pireu, sub direcția artistică a lui D. Rondiris, având în distribuție pe Aspasia Pappatanasiou-Mavromati, și ale Teatrului Național în direcția artistică a lui Alexis Minotis, cu participarea de prestigiu a Kati-nei Paxinou, s-au bucurat de un deosebit succes, ele rămânând întipărite în memoria publicului numeros, care, în ciuda limbii, dar grație fluxului tragic covârșitor, a fost captivat seri de-a rândul de cele două echipe teatrale datorită vocii, dansului, recitării orchestrice, reușind să transmită cunoscătorilor formelor mitice întreaga poezie a textului prin patosul și entuziasmul artei lor. La baza interpretărilor acestor două formații a stat, așa cum afirmă Alexis Minotis într-o corespondență adresată revistei „Contemporanul” (24 sept. 1965), „ideea că forma teatrală nu se alege în mod arbitrar, ci este produsă în mod necesar de natura

204

Moiră, mythos, drama

textului poetic și de particularitatea spațiului scenic”. În concepția Teatrului Național din Atena, „cântările corului — spune Alexis Minotis — așa cum sunt ele unite cu mitul dramatic, constituie miezul liric al acțiunii pe care o duc către apogeu epuizând-o. Aceste cântări sunt un ecou multiplu care termină cuvântul, conferindu-i o amploare poetică și o durată dincolo de interferențele întâmplătoare, ele constituie un element integrant al stilului tragediei antice, în același mod în care o trăsătură constituie stilul unei semnături”.

Publicul nostru a fost sensibil la arta deosebită a teatrelor din Atena și Pireu în turneu la București, având posibilitatea să aprecieze subtilitățile și noutățile de regie și grație faptului că pe scenele din țară tragedia attică a fost fără încetare prezentă în atenția școlii dramatice românești, a cărei istorie ce depășește un secol numără valoroase puneri în scenă ale clasicilor elini.

Printre manifestările recente, punerile în scenă de la București, Cluj, Iași și Craiova au demonstrat receptivitatea față de noile puncte de vedere regizorale adoptate de colectivele teatrale grecești în turneu în România, cărora li s-au adăugat inovații fericite, demne de a fi relevate ca esențiale în prezentarea cât mai profundă și cuprinzătoare a poeziei tragice ateniene.

Meritul de căpetenie revine regizorului Vlad Mugur care a montat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București *Ore-stia* (1964) și mai apoi la Teatrul Național din Cluj *Ifigenia in Aulis* (în 1966). Pe lângă lucrul cu protagoniștii interpretărilor respective, lui Vlad Mugur îi aparține inițiativa de a prelucra corul punând accentul pe latura coregrafică și pe cea muzicală. A solicitat astfel compozitorului Pascal Bentoiu compunerea unei muzici care să scoată în relief într-o formă lapidară acel inefabil verbal redat în textul antic prin metrul cantitativ al versului. După părerea noastră, în această privință, reușita sa a fost mai mare decât a spectacolelor teatrului din Pireu, considerat pe bună dreptate ca un *nec plus nltra* în materie. Introducerea printre horeuți a unor balerini și încredințarea realizării armoniei

Tragedia greacă fi teatrul modern

205

mișcărilor acestora **lui** Mmam Răducanu și Jessie Danu s-a dovedit a avea rezultate surprinzătoare, care au apropiat reprezentațiile de „efectul total” asupra spectatorului

Pe scena teatrului „C. Nottara” din București, Mircea Maro-sin a contopit într-un singur spectacol *Oedip rege ș*, *Oedip la Colona* tentând înnoiri însă tot pe lima vechilor interpretări Tară resursele multiple ale lui Vlad Mugur.

La Craiova, regizoarea Georgeta Tomescu, împreună cu coregrafa Felicia Duncan-R_{uja}, au realizat *Troienele lui* EurT puie spectacol remarcabil pnn plasticitatea mișcărilor corului

„Festivalul de tragedie **antică**” de la Iași nu a depășit stadiul de experiment, valabil fund tocmai pnn căutările unui mod de expresie adecvat, preocupare din care pot izvorî interpretări moderne, m sensul în care acest cuvânt înseamnă apropierea de noi a cat mai mult din umanismul tragediei attice.

TRAGEDIA GREACĂ ȘI TEATRUL MODERN

în domeniul literaturii universale, de la Goethe și până la Paul van Tieghem asupra lui Gide se oprește atenția noastră când e vorba să definească un element esențial al comparatismului: influența. într-o conferință ținută la sfârșitul secolului trecut', scriitorul francez se exprima, vorbind despre călătorii, că, asemenea lecturilor sau creațiilor, ele se fac tocmai în locurile ce sunt bănuite a fi capabile să influențeze mai mult. Există așadar o predispoziție pentru o anume influență, așa cum teoria cunoașterii a lui Platon postulează o predispoziție pentru știință, constând dintr-o amintire pe care sufletul ar mai păstra-o după curățitorul scăldat în Lethe. Altfel spus, influențele pe care le suferim sunt selective, și este îmbucurător să semnalăm că teatrul modern și, implicit, publicul pe care acesta îl presupune, se îndreaptă cu o remarcabilă predilecție către *mythos-ul* dramatic ateniian sau către cel homeric, uneori pentru a contura în limitele teatrului tradițional o stringentă problemă a contemporaneității. Dovadă a carenței unei trame dramatice inedite sau afirmare indirectă a unui istorism ce ar adăuga perspectiva milenară la potențialul insuficient al piesei? Nici una și nici pe de-a întregul cealaltă. Simplu, nevoia de a stabili semnul egalității între situații și stări sufletești similare, întru confirmarea perenității umanului în fața amenințătoarelor primejdii pe care însuși omul le agită.

Aceeasi preocupare pe care lumea de astăzi o manifestă pentru formele teatrale

ateniene se vădește și în categoria studiilor speciale de literatură comparată, unde marile teme ale teatrului

¹ *De l'influence en litterature, conference faite à la Libre Esthetique de Bruxelles, le 29 mars 1900, în Pretextes, Paris, 1919.*

Tragedia greacă și teatrul modern

207

grec clasic sunt urmărite pe toată gama nesfârșită a ecourilor și prelucrărilor lor din Antichitate până în zilele noastre. Cităm spre exemplu impresionanta și exhaustiva lucrare a lui Raymond Trousson, *Le theme de Promethee dans la litterature enro-peenne*, Geneva, 1964, care prin bogăția informării se constituie în elocvent exemplu al unor alte studii asemănătoare.

Ceea ce însă ne propunem să urmărim în rândurile de față este de fapt nu prelucrarea mecanică a tiparului mitic, ci o dată cu, sau independent de acesta, a spiritului tragic, adus pe scenă cu conștiința deplină că el este descendentul direct al marelui suflu care a animat creațiile lui Eschil și Sofocle. Reactualizare prin exces de erudiție, de retrospecție și autosugestie? Mi se pare că nu, ci, dimpotrivă o *nouă* modalitate de a rosti mai pregnant și mai adecvat adevăruri comune, dar eterne. O dată în plus încă, deosebirea între *mythos-ul* dramatic și spiritul tragic se face prin adopțiunea de către teatrul modern a uneia sau alteia din formule, în unele cazuri a amândurora. Spiritul tragic antic însă a constituit osatura nu numai a unor producții dramatice, ci și a unei întregi literaturi în genul romanului, mai ales dincolo de Atlantic, din care nu putem trece cu vederea *An American Tragedy* a lui Theodore Dreiser. Deși unii critici contemporani, ca Leo Aylen de pildă, socotesc teatrul lui O'Neill de inspirație tragică, departe de sensurile tragediei, așa cum au fost ele preluate și dezvoltate de drama modernă, ni se pare totuși că piesele sale, poate factice în ceea ce privește resursele tragice, și legate de o problemă abstractă, de nuanță existențialistă, sunt totuși puternic ancorate în realitatea americană, într-unui din momentele cruciale ale istoriei ei. De la *Din jale s-a intrupat Electra* până la Clyde Griffith, același fior și zbucium autentic străbate societatea americană în lupta pentru rezolvarea unor probleme asupra cărora Europa se promțase de mult. Dar ceea ce apropie Lumea Nouă de societatea ateniană a secolului al V-lea î.Hr. este tensiunea tragică, similară în anumite privințe și izvorâtă din aceleași cauze: o mentalitate nouă, adusă de schimbările esen-

208

Moiră, mythos, drama

țiale intervenite pe plan istoric, mentalitate care se află în poziție antagonică față de o stare de lucruri mai veche, pe de o parte, și față de necunoscutul către care înseși evenimentele istorice au deschis o largă poartă, pe de alta. Ca și Atena secolului al V-lea î.Hr., căreia victoria în războaiele cu persii i-au lărgit orizonturile către care avea să se desfășoare o îndelungă acumulare anterioară, tot astfel și America de după Războiul pentru Independență se constituie într-un stat în care gândirea socială, economică și politică a Europei secolelor trecute devine baza de la care se pornește spre o autentică și originală civilizație. Din totdeauna Europa a negat Americii ceea ce credea că-i aparține în exclusivitate: noțiunea de civilizație culturală. În mare măsură este adevărat, Europa continuând să se consume în limitele unui concept de seculară venerabilitate, fără a băga de seamă încolțirea semințelor aruncate peste ocean. Este, dacă ar fi să ne adresăm unei comparații tot din domeniul istoriei culturii antice, ceea ce puternica și mai apoi opulenta Romă întreprinde față de Grecia săracă a secolelor II-I î.Hr. sau căzută în respectabile ruine în primul și al doilea secol al Imperiului — o pasiune fără margini pentru tot ce era sculptură, pictură sau ornament arhitectonic.

Dar societatea americană, atât de nouă prin structura ei socială și politică, se izbește de evenimente care capătă sau căpătau, față de lipsa unor îndelungate

tradiții autohtone, rezonanțe tragice. Este ceea ce izbucnește și în romanul american contemporan la scriitori care de la Faulkner la Salinger sunt dominați nu de o angoasă ca rezultat al unei saturații spirituale, ci de o neliniște specifică americanului, în același timp produs al unei Europe civilizate sau al unei Africi totemiste, ale cărui reacții sunt inedite și imprevizibile.

Americanul lui CTNeill sau Dreiser trebuia să-și defrișeze o dată cu ogorul de pe urma căruia se va îmbogăți și țărâmul spiritualității, plecând de la un postulat valabil oricărui început de drum și oricărei mari aventuri: concilierea individului cu

Tragedia greacă și teatrul modern

209

individul și a acestuia cu societatea. A nesocoti cele de mai sus atunci când judecăm teatrul american de astăzi, înseamnă a ne destina încă de la primul pas erorii de a considera ca patologic ceea ce în fond nu este decât un elementar semn de întrebare — greșeală tot atât de gravă ca și interpretarea tragediei grecești în spirit freudian.

Admirăm în zilele noastre cu toții momente ale civilizației umane față de care piosul respect a luat locul profunde și directe înțelegeri. Este adevărat că astăzi nu dărâmăm un edificiu de câteva secole sau o ruină antică pentru a face loc unei construcții moderne. Este poate o dovadă de slăbiciune, o nevoie de confirmare această cruțare a mărturiilor îndepărtatelor vremuri, căci prezentul, și acum apare ca simptomatic acest spirit anticvariu, are tot atâtea nevoie, dacă nu mai mult chiar, de o poliță acoperită pentru trecut, pe lângă o garanție serioasă în ceea ce privește viitorul. De ce Grecia veche și mai apoi Roma dăruia cu atâtea dezinvoltură ceea ce funcțional nu mai era valabil, indiferent dacă astfel anihila secole de mărturie artistică? Pentru că virtual se simțea continuatoarea aceluiași spirit, mereu dăinuitor în cadrul unei civilizații constituite și avuabilă ca identică cu ea însăși în ceea ce îi alcătuia esența. Cine mai trăiește astăzi sentimentul gotic al catedralei sau al castelului seniorial sau chiar al porțelanului de Sevres, cine ar prefera cubiculului cu încălzire centrală, somptuoasele și vastele dormitoare în care își odihneau truditul de vânătoare sau de luptă corp mai-marii acestui pământ din evul de mijloc? Străină dar venerabilă Antichitate, cu care raporturile noastre vor părea mai clare abia după ce revolută va fi epoca de astăzi ce o credem firească moștenitoare a secolelor trecute!

Lăudabila aplecare către Antichitate și antichități este mai intensă atunci când necazuri deosebite au trecut peste sufletul omenirii, amintindu-i o dată mai mult efemera condiție umană, și când existența-i pusă la îndoială câtă spre trecut dovezile unei îndelungi perenități.

210

Moiră, mythos, drama

Contemporaneitatea se atașează în ciclul ei evolutiv nu de epoci ale trecutului mai mult sau mai puțin apropiat, ci de acele vremuri apuse, asupra cărora o perspectivă milenară îi îngăduie să le recreeze, poate, în imaginația sa; căci de multe ori înțelegerea ei pentru trecutul recent este atât de ștearsă, încât se pare că ar fi vorba de lumi sau de universuri diferite.

Se spune că pe la mijlocul secolului al IV-lea d.Hr., când lupta între creștinism și păgânism atinsese fazele ultime ale unor persecuții de veacuri și când până și Atena devenise un oraș creștin, Iulian Apostatul, în marele său entuziasm pentru cultura unei lumi care se scufunda pe nesimțite în apus, hotărî să organizeze în cetatea lui Socrate și Platon procesiunea Panateneelor, a cărei amintire era de mult de domeniul istoriei. Nu găsi însă pentru cortegiul fecioarelor ce trebuia să urce pe Acropole cu vâlul zeiței decât femei de moravuri ușoare, care acceptară

contra unei remunerații un rol public ce-l aveau de împlinit la lumina zilei. Astfel că la data stabilită, pompa acestor ființe sulemenite și grotești urca spre templul zeiței Atena însoțită de râsetele și fluierăturile gloatei, sub privirea umbrită a unui principe care nu înțelesese că

Nu-nvie morții, e-n zadar copile.

După mari intervale de timp, istoria devine ea însăși un mit, așa cum miturile de pildă ale tragediei attice vor fi fost la rândul lor cu milenii în urmă istorie nescrisă, păstrată în tradiția orală. Teatral modern va avea să bată multă monedă pe miturile fie homerice, fie din ciclul teban sau argian, și să dezvolte pentru fiecare dintre eroii acestora o biografie tragică pe care întreaga lor evoluție dramatică să o contureze și să o explice. Căci ceea ce este caracteristic acestor producții contemporane, în marea lor majoritate, este trăsătura explicativă preponderentă, detaliile mitului contribuind la explicarea simbolismului său. Pornind de la prima autobiografie tragică, adică de la *Prometeu*, așa cum arată Georg Misch¹, pe care Eschil o împinge până la limitele

¹*A History of Autobiography in Antiquity*, Londra, 1950.

Tragedia greacă și teatrul modern

211

cele mai depărtate ale introspecțiunii psihologice, teatral modern de inspirație tragică antică a avut nenumărate prilejuri să adâni ceașcă acest făgaș.

Dar înainte de a ajunge la discuția asupra posibilității existenței unui spirit tragic în contemporaneitate în formula teatrului tradițional, ne punem în mod legitim întrebarea, în ce constă tragismul mitului antic preluat de teatrul modern?

Răspunsul ni l-a sugerat o deosebit de interesantă punere în scenă la Teatrul de Comedie din București a spectacolului cu *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

Montările anterioare pe scena Naționalului din București, care nu au putut menține piesa în repertoriu decât doar câteva reprezentații, precum și alte puneri în scenă în străinătate, până la revoluționara concepție a lui Lawrence Olivier, scos mai bine în evidență noutatea pe plan internațional a regiei Teatrului de Comedie. Ea a dat un sens precis, un rost, piesei pe care suntem îndreptățiți, având în vedere satisfacerea deplină în această formă a logicii interne a operei, să presupunem că astfel a conceput-o Shakespeare.

Or, comedia, sub care se ascunde un puternic filon tragic, capătă viață numai atunci când evenimentele dramatice care o compun sunt interpretate ca proiectate într-o perspectivă istorică îndepărtată, fapt care creează o discrepantă între micimea suferințelor umane și timpul care se prăvălește enorm asupra lor: de aici grotescul și tragicul acestora. În altă ordine de idei subliniem că orice tragedie pentru a fi posibilă în sine, trebuie să depășească ideea momentului în timp, în sensul că nu se va referi în mod exclusiv în totalitatea înțeleșurilor ei la o anumită împrejurare particulară, fără a lăsa deschisă o perspectivă mai largă, chiar în cazul tragediilor istorice.

Sentimentul ecoului biografiilor tragice peste vremuri în operele lui Shakespeare. fie ele inspirate din viețile lui Plutarh sau din cronică lui Holinshed, este mereu prezent și adeseori exprimat de eroii tragediilor sale, spre a nu aminti decât cuvintele din **urmă** ale lui Hamlet:

212

Moiră, mythos, drama

O, Doamne, Horațio, ce nume zdrențuit în urmă las

Pentru cei care nu-mi știu cursul vieții.

De mă mai porți în sufletul tău încă

Rămas bun spune fericirii-un timp

Și-n lumea asta hărțuită, suflul

Din greu ți-l trage, viața-mi povestind.

Legătura pe care în mod intenționat am făcut-o între teatrul modern de inspirație tragică și piesele istorice ale lui Shakes-peare nu se datorează numai acelui releu de mare succes care este cartea lui Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, ci și unei similitudini de momente psihologice pe care Anglia elisa-betană o are cu vremurile noastre, creațiile ei fiind în ceea ce privește opera poetului de la Stratford diferite de tot ce continentul scolastic și manierist producea la acea dată.

De altfel, când este vorba de marile capodopere ale spiritualității tuturor timpurilor, noțiunea de istorie a culturii devine superfluă ■ — toate aceste opere trăind în contemporaneitatea genialității și universalității **lor**.

Însă raportul dintre dramatismul mitului și tragismul său istoric este o trăsătură comună atât teatrului shakespeareian cât și celui de astăzi. Ne întrebăm, care va fi fost pentru spectatorul atenian al pieselor lui Eschil reacția față de confabulația mitului, îl accepta ca pe un "simbol sau îl trăia la tensiunea tragismului istoric? Aceasta depindea, se înțelege de la sine, dacă la acea vreme mitul mai era încă simțit ca istorie, așa cum simțim noi ca istorie — să spunem — bătălia de la Salamina sau Războiul de o sută de ani. Fără îndoială că a simți ca istorie un fapt nu înseamnă neapărat a avea legături subiective, sentimentale cu el, simțământ ce nu poate fi încercat decât de spectatorii acelor piese care se referă la evenimentele generației lor.

Prin analogie însă cu o stare de lucruri de astăzi, ne putem închipui ușor care va fi fost în această privință atitudinea publicului atenian: un fapt reprezentat și încadrat temporal și

Tragedia greacă și teatrul modern

213

spațial se supune convenționalismului scenic, devenind *istoric*, în ficțiunea teatrului tradițional. Față de nenumăratele resurse de natură lirică și filosofică ale tragediilor lui Eschil și Sofocle, față de spectacolul *total* pe care ele îl ofereau, istorismul tragic al mitului nu va fi jucat un mare rol. *Muttter Courage* a lui Brecht, ca să nu citez decât unul din numeroasele exemple, speculează tocmai istorismul tragic, așa cum *Troilus și Cresida* o face, vehiculând însă un mit prielucrat pe baza ciclului troian.

Un alt aspect al tragicului istoric este transferarea de sens pe care ideea destinului o suferă în raport cu caracterul temporal al faptelor. Destinul nu mai este, ca în tragedia greacă, o coordonată deschisă către viitor, pe care dominarea voinței supreme este la fel de egală în toate punctele ei, sau mai imperioasă chiar și mai de temut, pe măsură ce este mai îndepărtată în viitor de erou și deci mai necunoscută acestuia; destinul devine acum o noțiune retrospectivă perfect conturată, implacabilă prin însăși natura ireversibilă a faptului împlinit. Drama lui Georg Biichner, *Moartea lui Danton*, jucată de curând pe scena **teatrului** „Lucia Sturdza Bulandra” din București, ilustrează cele de mai sus. Autorul însuși își definește concepția asupra dramei istorice în rândurile pe care le reproducem după Leo Aylen (*op. cit.*, p. 232): „în ochii mei, poetul dramatic nu este nimic altceva decât un istoric, superior prin aceea că el creează istoria pentru a doua oară (prin faptul că un eveniment este încadrat pe scenă temporal și spațial — *n.n.*) și ne dă în locul unei relatări uscate posibilitatea de a ne transpune direct în viața unei epoci, înfățișându-ne caractere în loc de caracteristici și forme pline de viață în loc de descrieri. Sarcina sa cea mai înaltă este de a urma cât mai fidel istoria, așa cum s-a petrecut ea. Poetul nu este un profesor de morală, ci inventează și creează caractere, făcând să trăiască din nou vremurile revolute, publicul putând să învețe din ele întocmai ca studiul istoriei și să observe mai bine ceea ce se întâmplă în jurul său”.

Unii critici, printre care și Leo Aylen (*op. cit.*, p. 236) înclină să creadă că

tragicul și fatalismul istoriei sunt două noțiuni

214

Moiră, mythos, drama

incompatibile una cu cealaltă; nouă ni se pare că teatrul modern a subordonat fatalismul istoriei conceptului de *tragic*, constituindu-l ca unul din izvoarele sale.

Judecând tragicul poemelor dramatice grecești dintr-un punct de vedere exterior acestora, pornind de la mentalități moderne, atribuite fără temei lui Eschil sau Sofocle, și numai pentru bunul motiv al comparației între două fenomene culturale care nu pot fi comparate, s-a ajuns la alăturarea dramaturgiei ibseniene de cea ateniană a secolului al V-lea î.Hr. Inutil a mai demonstra că drama burgheză ibseniană este specifică problematicii unei epoci cronologic închise, iar conflictele ei sunt în fond conflictele care se nasc în sânul unei anumite clase și, prin aceasta, de un deosebit particularism. Nici una din dramele lui Ibsen, după părerea noastră, nu atinge spiritul tragic în potențialul prototipurilor clasice mai înainte amintite, dacă în vreun fel acestea i-au servit de model.

În cu totul altă lumină însă ne apare dramaturgia lui Arthur Miller. Autorul caută o formulă de teatru unde „adultul care dorește să trăiască, să poată găsi piese care să-i sporească dorința de ceea ce înseamnă în zilele noastre a trăi”. *Vedere de pe pod* este totuși o piesă tragică, stăpânită de un complex psihologic care frizează ideea destinului prin aceea că firea omului îi domină și îi dirijează viața, precipitând-o către un sfârșit brusc și cumplit. Implicațiile sociale ale dramaturgiei lui Miller sunt reduse prin faptul că accentul principal în structura dramatică este pus pe personalitatea eroului, a cărei autobiografie tragică tinde să se substituie tuturor nuanțelor adiacente. Și sub acest aspect, teatrul său poate fi adus în discuție atunci când urmărim raporturile între tragedia antică și unele creații ale scenei moderne.

Multiple sunt motivele și trăsăturile comune pentru care numele lui Cocteau, Gide și Giraudoux se strâng laolaltă atunci când ne referim la opera lor dramatică, legată de tiparele mitice ale Antichității.

Tragedia greacă și teatrul modern

215

Orfeu al lui Cocteau întrebuițează mitul ca pretext, schimbându-l și modernizându-l și făcând dintr-un astfel de spectacol un interludiu pentru publicul cult în stare să jongleze pe o claviatură bogată de referințe și amintiri de lectură care să-i stârnească o amplă rezonanță intelectuală. E ceea ce în literatura română cunoaștem prin unele capitole ale romanelor lui George Călinescu, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, sau în cea franceză prin recentul roman al lui Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*.

Orfeu este *un jeu d'esprit* care nu are nimic de-a face cu spiritul tragic. În aceeași manieră a prelucrat Cocteau și mitul lui Oedip, păstrând în textul original versiunea aproape literală în momentul în care regele Tebei descoperă adevărul. Atitudinea autorului față de erou este sugestiv formulată prin titlul însuși al piesei, *Mașina infernală*: „Pentru ca zeii să se veselească din plin, trebuie ca victima lor să cadă de sus”. Când Sfinxul îl plînge pe Oedip, Anubis îi poruncește: „Caută de-ți amintește că aceste victime care îți emoționează fața de fată mare pe care ai luat-o nu sunt altceva decât zerouri șterse pe o tablă de ardezie, chiar dacă fiecare din ele era o gură deschisă care cerea ajutor” (*Mașina infernală*, act. II).

Cocteau alterând mitul, „a schimbat victoria lui Oedip asupra Sfinxului într-o falsă victorie, născută din mândria sa și din slăbiciunea personalității Sfinxului,

o ființă jumătate divină, jumătate feminină". Sfinxul este înșelat zei, iar în concepția dramaturgului, povestea lui Oedip este povestea unei imense curse în care sunt prinși zei și oameni, așa cum Anubis îi spune Sfinxului {*Mașina infernală*, act. II): „Zei îi au zeii lor. Noi îi avem pe-ai noștri. Ei îi au pe-ai lor — aceasta se cheamă infinitul”.

Gide dă un *Oedip* a cărui forță tragică este minimă, dar care excelează uneori în replici de mare frumusețe: „Am înțeles, eu singur am înțeles, că unica parolă pentru a nu fi devorat de Sfinx este omul” (act. II).

Alăturate, cele două viziuni asupra victoriei lui Oedip, a lui Cocteau și a lui Gide ne oferă în realitate limitele între care poate

216

Mo im, mythos, drama

fi situată interpretarea acestei idei chiar în contextul tragediei lui Sofocle. Un capitol precedent {*Eroismul lui Oedip*} s-a referit la semnificația victoriei lui Oedip, la răscrucea pe care ea o marchează în biografia tragică a eroului.

Giraudoux aduce o nouă idee în prelucrarea modernă a formelor tragice antice prin aceea că susține — și-n această direcție își conturează piesele sale — că intelectualizarea este capabilă să producă domolirea pasiunilor printr-o acțiune catar-tică către care năzuiește drama sa filosofică. Nu este mai puțin adevărat, așa cum remarcă și Leo Aylen {*op. cit.*, p. 270), că efectul tragic din *La Guerre de Troie n 'aura pas lieu* este datorat nu utilizării mitului grecesc, ci faptului că drama are ca subiect problema războiului. Giraudoux schițează o temă asupra căreia va reveni și Sartre, și anume aceea a cruzimii războiului atât pentru învinși cât și pentru învingători. Exprimând sintetic ceea ce am amintit într-un capitol anterior că Mircea Eliade afirma despre caracterul exponențial al eroului, Giraudoux precizează: „Regilor le reușesc experiențele care niciodată nu reușesc celor umili, ura pură, mînia pură. Întotdeauna puritatea. Aceasta este tragedia, cu incesturile și paricidurile sale: puritate, adică într-un cuvânt, inocență” {*Electra*, antract).

Între puritate, inocență și apăsare a destinului se zbate Oedip, dezvăluindu-și caracterul său eroic, în interpretarea pe care George Enescu o dă mitului antic. Creația compozitorului român constituie pe de altă parte o excepțională experiență pentru spectator, aceea de a-și închipui emoțiile contemporanilor lui Eschil și Sofocle atunici când ascultau tragediile acestora. Totul, pornind de la libret și sfârșind cu ritmul desfășurării spectacolului, stârnește în cel mai înalt grad sentimentul tragicului. Muzica operei, prin calitatea ei de limbaj general, creează noi perspective simbolismului mitului. Credem că Enescu s-a apropiat cel mai mult de semnificația originală a genului, dovadă că pătrunzându-i caracterul universal, creația sa ne emoționează puternic fără a recurge la substituenți moderni pentru aceasta.

Tragedia greacă și teatrul modern

217

Spre deosebire de prelucrările teatrului tradițional, mitul lui Oedip este la Enescu păstrat în forma sa antică, muzica su-bliniindu-i în mare măsură tragismul. De unde rezultă însemnătatea deosebită a laturii muzicale în realitatea tragediei attice de care și-a dat pentru prima oară seama gruparea denumită „Camerata” din Florența. George Enescu este în vremurile noastre cel căruia înțelegerea și actualizarea tragediei grecești în formele ei cât mai originale îi conferă calitatea de inspirat deschizător de drumuri, fapt pe care are a-l cerceta muzicologia și teatrologia românească deopotrivă.

Cu Anouilh, tragedia greacă de versiune modernă se așază pe tărâm etic: omenirea se împarte în două: în cei care spun „da” și în cei care spun „nu”. Eroii sunt de preferință fete care vor să fie băieți: Antigona, Medeea, fără calități fizice deosebite, dar cu o fascinantă atracție, ca Euridice. Privirile acestora se întorc către copilărie, vârstă la care ar fi dorit să rămână, scăpând poate astfel

unei predestinări tragice. Cei care spun „da” sunt de obicei obosiți cum e Creon în *Medeea* și *Antigona*, sau Cauchon în *Ciocârlia*. Totuși, din punctul de vedere al vieții zilnice, primii sunt „nefericiți”, iar cei din urmă se bucură de roadele pământului: „Dragul meu, sunt două rase de ființe. O rasă numeroasă, fecundă, fericită, un imens aluat de frământat, care-și înfulecă bucățica, face copii, mânuie unelte, își numără gologanii și-și târâie viața în ciuda epidemiilor și a războaielor până la o vârstă înaintată. Oameni de trai, oameni pentru toate zilele, oameni pe care nu ni-i putem închipui morți. Și apoi sunt ceilalți, nobilii, eroii. Cei pe care ni-i închipuim foarte bine întinși, palizi, cu o gaură roșie în țeastă, o clipă triumfători, cu o gardă de onoare sau între doi jandarmi, după condiție” (*Euridice*, act. II). Toate miturile se mulează acestei scheme etice, înclinând balanța cu ponderea participării dramaturgului către cei care spun „nu” și care suferă că soarta nu le-a hărăzit fericirea pământească în locul celei divine, așa cum rostește Antigona către Hemon: „Vroiam să-ți spun că aș fi fost foarte fericită să-ți fiu soție,

218

Moiră, mythos, drama

femeia ta adevărată, pe care seara când te așezai ți-ai fi pus mâna fără să-ți dai seama, ca pe un lucru ce-ți aparține”.

Eroii predestinați ai lui Anouilh se opun în general puterii, dar atitudinea față de aceasta la scriitorul francez și la Sofocle este cu totul diferită. Anouilh face din Antigona sa un erou a cărui realizare înseamnă sacrificiu și moarte. Creon i-o spune, Antigona nu o neagă. Destinul, determinarea, este propria natură, propriul caracter al eroinei. Raymond Trousson¹ arată că Sofocle a creat ființe determinate și libere în același timp, contradicție din care apare tot conflictul: „Rolul fatalității este foarte redus, el este un fundal supraomenesc, și nu o intervenție directă. Originea Antigonei o condamnă la nenorocire, de bună seamă, dar nimic nu o obligă la *această* nenorocire”. Astfel, ființa sortită blestemului poate totuși să-și dirijeze propriul destin. Adevărul paradoxului îl demonstrează Ismena. Sofocle condamnă în Creon nu puterea, ci abuzul de putere, căci legile statului nu cereau să rămână neîngropat cadavrul dușmanului cetății, ci ura personală a regelui ia ca pretext puterea oficială. Antigona nu este o anarhistă (știm că legea este inerentă calității de cetățean a grecului), ci o idealistă, spune exegetul mai înainte citat, iar „puterea, tirania nu sunt nici bune nici rele, ci depind de felul cum sunt folosite”.

Aportul lui Sartre la tema ce ne preocupă este fără îndoială demnă de toată atenția. Filosofia, sau mai bine zis religia sa ateistă a găsit o cale de exprimare, și poate uneori de clarificare, în prelucrarea mitului tragic antic. *Muștele* (scrisă și jucată în timpul ocupației naziste, în 1942) este povestea lui Oreste care ajunge la Argos și găsește cetatea frământată de vina colectivă pentru asasinarea lui Agamemnon. Se hotărăște să ia vina asupra sa prin uciderea Clitemnestrei și a lui Egist. Oreste părăsește după aceea Argos-ul, urmat de muște, care simbolizează simtă-

¹ *La philosophie du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle*, in *R.E.G.*, 1964, pp.23-33.

Tragedia greacă și teatrul modern

219

mintele de vină ale mulțimii, și de Furii, simboluri ale răzbunării divine, care-l urmăresc ineficace. Ateismul lui Sartre, de nuanță existențialistă, exprimat prin ideea libertății umane absolute, este încarnat de Oreste, care nu are o prejudecată în a-și ucide mama. Ca și Lucretiu (O, quantum haec religio potuit suadere malorum — O, la câte rele a putut să îndemne religia!) Sartre încearcă ieșirea din cadrai obsedant al religiei, în afara căruia regilor și zeilor înșiși le este teamă să rămână.

Una din reușitele lui Sartre este traducerea și adaptarea tragediei grecești. Exemplul *Troiene lor* lui Euripide este sugestiv și constituie un model al

întreprinderilor de acest gen. Tiparul dramatic și cel al versului sunt sparte, pentru ca întregul să se ordoneze după necesitățile topicii logice și ale unei anumite muzicalități și ritmici interioare proprii limbii franceze. Cuvântul capătă astfel o mare forță de șoc, creând o tensiune care se substituie acțiunii, aproape inexistentă. Adaptarea *Troienelor* este după părerea noastră un eveniment în acest domeniu al dramaturgiei, în sensul că a descoperit formula cea mai potrivită și cea mai fidelă în același timp textului antic, în care tragedia attică ni se poate adresa în forma filosofico-dramatică a teatrului tradițional.

Oedip a lui Gheon, subintitulat *Le crepuscule des Dieux*, este autobiografia psihologică a eroului care ajunge la realizarea de sine trecând prin stadiul de oponentă cu zeii care l-au făcut să fie așa cum este, viața-i de suferință fiind o pregătire a stării divine către care se îndreaptă devenirea sa. Ar fi greșit să credem că Gheon are în vedere ascendența eroului în mitologia greacă spre divinitate, la care participă în virtutea realizărilor sale terestre. Autor de drame creștine, ca *Le mystere de l'invention de la Croix*, dramaturgul suprapune ideea sacrificiului și suferinței creștine, mitului grec al lui Oedip.

Plecând de la premisa că orice tragedie trebuie să aibă o legătură strânsă cu religia pentru a-și putea exercita funcția catartică printr-o hieratică obsesiune a spiritului tragic, și de la conside-

220

Moiră, mythos, dramă

rentul că singură mitologia creștină este capabilă să ofere un tipar mitic valabil în sensul celor de mai sus, Thomas Stearns Eliot compune *Murder in the Cathedral* în maniera corală a tragediei eschileene, făcând să predominie elementul liric și reducând la minimum semnificația împlinirii faptelor. Încetul cu încetul, corul se face părtaș la vină și transmite și publicului această stare de complicitate, lăsându-l să înțeleagă că, dacă nu-și acceptă partea sa din vina universală, nu poate participa nici la slavă, îndepărtându-se astfel de mersul triumfal al Bisericii. Antiteza socială între corul bătrânelor femei din Canterbury și cancelarul Thomas Becket este bogată în resurse dramatice. Pe de altă parte, biografia tragică a acestuia este călcată după viața lui Hristos, așa cum Nietzsche, de pildă, vedea în suferințele oricărui erou al tragediei grecești ipostazarea aceluiasi etern și multiplu Dionysos. După cum subliniază și Richmond Hathorn¹, creștinismul situează mitul în centrul istoriei, regăsindu-i tiparul etern în seriile cauzale ale evenimentelor care se repetă în timp: „La interferența dintre mit și istorie, la punctul mort al roții care se învârtă, acolo se află salvarea”.

Nu este inutil să subliniem că întrebuițarea mitului creștin nu face din tragedie o operă ecleziastică, un eseu dramatic de felul literaturii catolice a unui Chesterton, de pildă, ci, anco-rându-se opticii civilizației moderne, tragedia capătă spiritul tragic, ridicându-se deasupra dramei, devenind o formă de expresie poetică și filosofică. *Murder in the Cathedral* al lui Eliot ne apare prin universalitatea sa o operă clasică, unul din prototipurile creației tragice contemporane.

¹ *Tragedy, Myth and Mystery*, Indiana, 1962, p. 216.

VALENȚELE MODERNE ALE TRAGEDIEI GRECEȘTI

Epoca noastră este fără îndoială aceea a cunoașterii profunde și documentate a Antichității, a culmilor de început ale civilizației europene. Numeroasele descoperiri arheologice, de o importanță capitală, efectuate mai ales după al doilea război mondial, au lărgit și au modificat, în sensul unei mai exacte imagini, știința despre acele vremuri, îndepărtate sub criteriul cronologic, aproape de sufletul descendentului lor spiritual prin întorsăturile și zguduirile pe care el le-a suferit în ultimii cincizeci de ani de frământată contemporaneitate. Grăitoare este experiența pe pe care Simone Weil a făcut-o

în cadrul unor teatre muncitorești în Franța supusă ocupației naziste, adaptând piesele tragicilor limbajului și formulării modeme și lăsând intactă poezia lor originală. Succesul a fost răsunător, contopirea publicului cu aceste elementare și sublime aspirații umane a dovedit actualitatea lor fierbinte.

Anii din urmă au impus tot mai mult atenției o interesantă formă de cunoaștere prin intermediul scenei, numită Teatrul Absurdului — denumire ce se referă fără îndoială mai degrabă la forma sa, la forma existenței umane rămasă strâmtă și învechită, absurdă față de cuceririle reale ale spiritualității.

Tradiția absurdului datează de mai bine de o jumătate de secol, de când, la 10 decembrie 1896, a avut loc la Paris reprezentarea piesei lui Jarry (1873-1907) *Ubu rege*. De la acea dată încoace, noul teatru se îmbogățește în implicații, se clarifică în semnificații prin opere și nume care cunosc un început anonim, dificil și respins de covârșitoarea majoritate a lumii culturale contemporane, dar care, o dată cu trecerea anilor și cu apropierea realității de esența acestui teatru de avangardă, se impune tot mai mult ca expresie fidelă a frământărilor epocii modeme.

222

Moiră, mythos, drama

Creațiile lui Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugen Ionescu, Jean Genet sunt reprezentative pentru acest nou fel de a ataca și discuta realitatea înconjurătoare în raporturile ei intime cu ființa omenească. O serie întreagă de prozești vor urma calea deschisă de cei patru, aruncând luminile reflectoarelor asupra unor consecințe particulare ale marilor probleme dezbătute de maeștri. Care este însă semnificația absurdului? Vom răspunde prin cuvintele unui cunoscut exeget al acestei literaturi, Martin Esslin, a cărui carte *The Theater of the Absurd*, Londra, 1961, sau, în versiunea franceză, *Le théâtre de l'Absurde*, Paris, 1963, este unul din volumele cele mai pline de bun-simț, logică și pătrundere din câte s-au scris în această direcție: „Teatrul Absurdului face în mod curajos față faptului că, pentru cei care cred că lumea și-a pierdut sensul și explicația capitală, nu mai este posibilă acceptarea unor forme artistice bazate încă pe criterii și concepte care și-au pierdut valoarea și care permiteau cunoașterea legilor moralei și a valorilor esențiale, așa cum acestea puteau fi deduse din credința fermă într-o certitudine revelată privind rolul omului în univers. Exprimând un sentiment tragic de pierdere în fața dispariției certitudinilor fundamentale, Teatrul Absurdului, printr-un straniu paradox, este în același timp o simptomă a ceea ce probabil în epoca noastră este cel mai apropiat de o adevărată căutare religioasă, de un efort, poate timid și ezitant, de a cânta, de a râde, de a plânge și de a murmura... un efort destinat a face omul conștient de realitățile esențiale ale condiției sale, injectându-i din nou simțul pierdut al misterului universal și al angoasei originare, smulgându-l dintr-o existență devenită banală, mecanică, superficială și despuată de demnitatea pe care o conferă luciditatea... Teatrul Absurdului face parte din efortul neîncetat al artiștilor din vremea noastră de a dărâma acest zid de fals optimism și de automatism, restabilind conștiința situației omului confruntat cu realitățile esențiale ale condiției sale”.

O altă latură a Teatrului Absurdului pe care Martin Esslin o reliefează este aceea de a face publicul să constate poziția pre-

Valențele modeme ale tragediei grecești

223

cară și misterioasă a omului în univers: „ca și tragedia greacă, misterele medievale și alegoriile baroce, Teatrul Absurdului caută a-și face publicul conștient de poziția precară și misterioasă a omului în univers. Diferența constă mai ales în faptul că în tragedia și în comedia greacă, în misterul Evului Mediu sau în *auto sacramental-vX* epocii barocului, realitățile esențiale ce formează obiectul acestora erau sisteme metafizice general cunoscute și universal

acceptate, pe câtă vreme Teatrul Absurdului exprimă lipsa unor atare sisteme cosmice de valori universal admise".

Martin Esslin, apreciind exact această a doua caracteristică a Teatrului Absurdului, comite totuși greșeala de a considera pe același plan tragedia greacă cu formele ulterioare de teatru, și mai ales de a afirma că ea caută a evidenția poziția precară și misterioasă a omului în univers. Indiferent de opinia autorului în formularea citată, este clar că Teatrul Absurdului nu se confundă cu aspirațiile omului modern, prin însuși faptul că una din tendințele sale este de a-i demonstra nesiguranța, relativitatea și absurdul existenței sale, făcându-l grotesc prin toate manifestările lui față de un univers pe care-l enunță, fără însă a-l defini.

Dacă ridiculizarea de către Teatrul Absurdului s-ar fi oprit la ceea ce e vechi, încorsetant în evoluția conștiinței umane, el nu ar fi depășit limitele condiției omenești și, dezvoltând inumanul prin sarcasm ce duce la trivializare și degradare de factură contemporană, nu s-ar fi condamnat singur în unele aspecte la patologic și nu s-ar fi autoexclus de pe drumul pe care inițial pornise. Spunând acestea, nu mă refer la operele clasice ale cunoscuților maeștri, ci mai mult la acele particularisme de care aminteam puțin mai înainte și la unele tendințe de a interpreta operele de seamă ale Teatrului Absurdului prin prisma specială a câte unui prozelit. Cea de-a doua caracteristică a acestei noi formule de teatru prin negativismul ei va fi cea care va face din manifestarea atât de substanțială a noului gen o formă efemeră în calea către găsiți mai adecvate, nu atât frământărilor spiri-

224

Moiră, mythos, drama

tualității occidentale, cât mai degrabă soluțiilor de care ea are nevoie. Fără îndoială că piesele lui Eugen Ionescu, devenite de pe acum clasice, marchează în istoria teatrului universal unul din marile ei momente — dar trebuie să o recunoaștem că dărâmand totul, tot ce este de dărâmat, omul nu poate fi lăsat singur, negat în fața propriei sale aberații, și — fără a fi didactici și dulcegi — o soluție, cât de dură și de dificilă, se impune, altfel întreaga strădanie rămâne o speculație gratuită, o cupă plină din care nu poți să bei, un chin de Sisif.

Așadar, Teatrul Absurdului, neputând răspunde printr-o soluție la tot ceea ce judicios dărâmă, ajungând astfel la punctul pozitiv al conștiinței revizuirii tuturor îngrădirilor devenite formale care-l separă pe omul actual de el însuși, nu este decât un instrument în autopsia umanistă pe care contemporaneitatea și-o administrează.

Dintr-alt punct de vedere, dar în același sens, Teatrul Absurdului este un turn de observație ridicat de pe „teritoriile” civilizației occidentale în zonele de deasupra acesteia pentru a privi de acolo realitatea într-un mod străin acestei civilizații, exprimându-se însă cu conceptele ei.

Pentru moment, el este însă în latura pozitivă, abia menționată, una din modalitățile cele mai eficace în abordarea problemei omului contemporan în luptă cu realitatea exterioară și interioară. În ceea ce ne privește, în rândurile de față ne interesează Teatrul Absurdului ca trăsătură de unire, ca simptomă a manifestării unei spiritualități contemporane, în acele semnificații esențiale ale lui care-l apropie de tragedia greacă, și care-l face deci, măcar în parte, o permanență a sufletului omenesc. Deosebiri însă nu sunt decât diferențe ce completează reciproc poziția contemporanului față de problematica ce formează obiectul acestor opere.

Netinzând să depășească condiția umană, ci să găsească o împăcare echitabilă cu ea, tragedia greacă este infinit mai eficientă, mai constructivă, mai posibilă, mai adevărată, căci în

Valențele modeme ale tragediei grecești

225

ciuda existenței Teatrului Absurdului, contemporaneitatea nu a găsit încă, pe lângă incisivul bisturiu al conștiinței sale, pansamentul care să-i dea certitudinea că sângerea nu-i va fi fatală.

Actualitatea tragediei attice se explică deci într-un fel; rămâne să vedem care sunt valențele modeme ale acesteia.

Din punctul de vedere al Teatrului Absurdului, tragedia attică se poate aborda în chip mai eficient, date fiind numeroasele puncte comune ale viziunii teatrale la care recurg cele două genuri. Nădăjduim în felul acesta să evidențiem încă o dată non-dramatismul lui Eschil și Sofocle în opoziție cu dramatismul tragediilor lui Euripide, așa cum am mai făcut-o într-un capitol anterior, însă de pe pozițiile teatrului tradițional.

Una din piedicile formale, și de altfel cea mai ușor de înlăturat, aflate în calea abordării facile de către contemporani a tragediei attice este veșmântul său mitologic, aerei ei religios care, așa cum arătam mai înainte, sunt două aspecte exterioare, considerate din Antichitate drept o convenție, o concesie făcută publicului. În interpretarea tradiționalistă a tragediei grecești nu s-a făcut suficient disocierea între acestea și conținutul, semnificația esențială a tragediei, ce era abordată mai degrabă de la exterior către interior, reliefându-se astfel forma mitică, înaintea și în detrimentul adevăratului ei conținut. În felul acesta, tragedia greacă era despărțită totdeauna de public de un zid gros de formule mitologice, didactice și pedante, aproape impermeabile pentru ceea ce era dincolo de ele. Abordând-o, într-o concepție regizorală, din interior, spre a ne exprima astfel, nu mai este nevoie să respingem forma mitologică, ea estompându-se și devenind ceea ce era inițial, un simbol — un simbol pe care-l putem înțelege chiar în sensul Teatrului Absurdului. Privite cu conștiința precisă a convenționalismului lor, zeitățile și eroii apar fie ca niște pretexte, fie, atunci când simbolizează idei, ca niște personaje ale unui teatru nonfigurativ, rapte de înțelesul și existența lor ca personaje reale, tipice și raționalizate, în cel mai adânc înțeles al teatrului pur.

226

Moiră, tnythos, drama

Nu prin patologismul și particularismul formelor mitice sunt departe de noi personajele tragediei attice, în așa chip că nu este posibilă contopirea spectatorului cu ele ca în formula tradițională, ci prin faptul că nu au nici o consistență materială, fiind eminamente de natură cerebrală — încarnarea unor idei.

În opoziție cu teatrul tradițional, tragedia attică, în aceeași măsură ca și Teatrul Absurdului, „prezintă publicului personaje ale căror mobiluri și acte rămân în mare parte de neînțeles. Cu astfel de personaje este aproape imposibil să te identifici. Cu cât natura și faptele lor sunt mai misterioase, cu atât personajele sunt mai puțin umane și este mai dificil să fi adus să vezi lumea din punctul lor de vedere” (v. M. Esslin, *op. cit.*). Evident că nici unul din spectatorii antici sau moderni ai *Orestiei* nu putea reacționa față de realitate în logica raționamentului Clitemnestrei, și dacă purificarea (*katharsis*) s-ar fi bazat pe contopirea spectatorului cu personajele tragediei, atunci fie că tragedia devenea dramă, fie că nu se putea vorbi în nici un chip de vreo purificare, căci — o spuneam mai înainte la modul figurat (p. 72) teatrul lui Eschil și Sofocle nu era destinat a se opune paricidului sau tuturor crimelor cu care vehicula ca și cum ele ar fi existat ca fenomen endemic publicului căruia se adresa.

Interpretarea tragediei lui Eschil și Sofocle pe scenele contemporane a păcătuțit întotdeauna prin greșita poziție regizorală de a plămădi spectacolul în vederea contopirii publicului cu personajele reprezentate ca garanție a succesului său. În fond, într-o exprimare modernă — în direcția în care întreg volumul s-a străduit să demonstreze semnificația eroico-poetică a tragediilor lui Eschil și

Sofocle, — ne alăturăm apropierei pe care Esslin o face în privința purificării între tragedia greacă și Teatrul Absurdului: „în tragedia greacă, spectatorii erau aduși să ia cunoștință de poziția solitară, dar eroică a omului în fața forțelor inexorabile ale destinului și ale voinței zeilor — faptul acesta avea asupra lor un efect catartice, făcându-i mai capabili să țină piept epocii. În Teatrul Absurdului, spectatorul este

Valențele modeme ale tragediei grecești

227

confruntat cu nebunia condiției umane, este adus să-și vadă situația sa în toată dezolarea și disperarea ei. Dezbrăcat de iluziile sale, omul poate s-o înfrunte pe deplin conștient, în loc s-o întrezărească vag sub o pojghiță de eufemism și de iluzii optimiste".

În aceeași ordine de idei reliefăm că, în ciuda sfârșitului „tragic" al tragediilor celor doi poeți atenieni, nici una din acestea nu desființează posibilitatea depășirii tragicului, posibilitatea ca chiar după înfrângere lupta să fie reluată, dovedind astfel permanența efortului și deschizând drumul unei soluții conștiinței umane în luptă cu ea însăși. Teatrul Absurdului nu trece treapta către autodepășirea negației sale, și prin aceasta nu poate fi egalat întru totul *kâtharsis*-lui tragediei grecești, căreia nu-i lipsește grăuntele de certitudine în jurul căruia să se strângă și să rodească într-o nouă luptă liniștea care urmează purificării prin contemplarea poziției solitare a omului în fața forțelor pe care le înfruntă.

Teatrul Absurdului poate atrage atenția celor care pun astăzi în scenă o tragedie eschileană sau sofocleică asupra caracterului static al acesteia din punctul de vedere al dinamismului dramatic; el poate oferi în același timp și o modalitate de a eluda acest caracter, de a deturna accentul spectacolului de la succesiunea dramatică a evenimentelor către succesiunea tragică a ideilor exprimate în forme poetice, de la ritmul exterior la cel interior, căci, parafrazând cuvintele lui Gilberte Ronnet¹, aservirea întregii ființe pasiunii și dramei este exact inversul conștiinței tragice, făcută din luciditate și libertate.

Una din valențele modeme ale poeziei tragice ateniene este, în opinia lui Jacqueline de Romilly², ca o contrapondere a caracterului static al pieselor, prezența neliniștii asupra condiției umane — categorie a iraționalului pe care Dodds o consideră restul unui

¹ **Amintim** încă o dată articolul lui Gilberte Ronnet, *Le sentiment tragique chez les Grecs*, în *R.E.G.*, 1962, pp. 327-336.

² *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.

228

Molia, mythos, drama

stadiu primitiv, și în care noi (p. 70) am văzut o opunere virtuală a tragicului în sensul iraționalizării prin tragic a iraționalului, în același chip în care tragicul face cognoscibil prin luciditatea sa universul pe care-l abordează.

Tragedia attică este lipsită de acțiune, dar aceasta nu înseamnă că este lipsită de fapte. De asemenea, Teatrul Absurdului „nu are drept scop nici transmiterea de informații, nici prezentarea problemelor sau destinilor unor personaje care există în afara lumii interioare a autorului, deoarece el nu expune nici teze, nici nu dezbate probleme ideologice. Teatrul Absurdului nu caută să reprezinte nici evenimente, nici să povestească destinele sau aventurile personajelor sale; scopul său este de a prezenta situația fundamentală a unui individ. Este un teatru de situații dacă îl opunem unui teatru al evenimentelor succesive, și pentru acest motiv se folosește de un limbaj bazat pe imagini concrete, și nu pe argumente și raționamente" (M. Esslin, *op. cit.*).

Afirmațiile lui Esslin nu sunt riguros corespunzătoare întregului Teatru al Absurdului — este suficient să amintim de *Rinocerii* lui Ionescu —; ele sunt însă valabile în general. Resortul tragicului este în ambele formule teatrale interior;

psihologic, așa cum observă pentru tragedia greacă Raymond Trousson¹, și apsihologic pentru Teatrul Absurdului, care, „abandonând psihologia și subtilitatea în personaje și renunțând la intrigă și la sensul convențional al cuvântului, dă o amploare incomparabil mai mare elementului poetic” (M. Esslin, *op. cit.*, p. 383). Părerea noastră este că poezia tragediei ateniene este complexă și nu abandonează nici una din metodele proprii limbajului convențional, dublată fiind de muzică și de accentul ce cade asupra schemei de idei. Considerațiile cu privire la cele afirmate au fost mai pe larg expuse într-un capitol precedent.

Ideea de cetățeni ai lumii (*oikumene*) era cunoscută grecilor veacului al V-lea î.Hr. și se opunea în totul conceptului

¹ *L'element dramatique dans le Promethee enchaîné. in R.E.G., 1961.*

Valențele modeme ale tragediei grecești

229

patriotismului, atât de des prezent în teatrul convențional, dar pe care tragedia attică nu-l schițează decât întâmplător, atunci când noțiunea însăși de civilizație elenică peste pusă la îndoială de expansiunea persană (*Perșii*). Cum am mai spus-o într-altă parte, opoziția barbar-grec nu a avut niciodată vreun sens șovin sau o tendință imperialistă. În teatrul convențional tradiționalist, sentimentul patriotic, existent la greci sub forma pietății religioase față de zeitățile și tradițiile străbune, este deseori opus altor sentimente omenești sau conjugat acestora, încât aproape nu este caz în care el să nu intre în schema de fond a vreunei înjghebări dramatice. Tragedia greacă și Teatrul Absurdului, punând în centrul preocupărilor lor omul în contextul unei problematice care se referă în mod exclusiv la existența sa, se dovedesc a fi la rândul lor formule teatrale convenționale, acuzând în mod indirect o idee umanistă superioară, aceea a omului ca cetățean al planetei, cu drepturi, datorii și cerințe egale, pledând, în numele unei civilizații încă a viitorului, pentru o năzuință străveche a omenirii. Conștiința universalității omului, caracteristică veacului al V-lea grecesc, este mărturisită în opere literare de mare însemnătate, cum ar fi *Istoriile* lui Herodot, sau în relatări ale numeroaselor călătorii de explorare a unghiurilor celor mai îndepărtate ale universului cunoscut grecilor, unde instinctul lor social dezvoltat descoperea întotdeauna cu bucurie existența omului ca semn al însuflețirii, al apropierii și al înțelegerii naturii.

Am cercetat la locul potrivit raporturile pe care tragedia greacă le stabilește între om și ideea destinului și am văzut că aceasta ca și sentimentul tragic sunt autodepășite în sensul unei lupte mereu reluate. Teatrul Absurdului exclude însă existența destinului ca orișicare altă certitudine, reliefând prin contrast rolul — să-l numim pozitiv — pe care-l reprezintă acesta în tragedia greacă. Din punct de vedere grecesc, destinul există și nu există în același timp. Omul luptă împotriva destinului, și prin aceasta destinul există; luptând însă fără să-l înlăture, el îl depășește față de sine însuși, și prin aceasta nu există.

230

Moiră, mythos, drama

Tragedia greacă, privită din punctul de vedere a ceea ce bănuim a fi mai mult sau mai puțin adevărat realitatea contextului ideologic al vremii contemporane ei, prezintă fără îndoială un interes deosebit ca document al istoriei spiritului omenesc, înțeleasă și apropiată de nevoile sufletești ale lumii noastre contemporane, ea devine o mărturie a utilității permanente a marilor creații în dăruirea încrederii omului în propriul său rost, așa cum întreg universul dăinuiește împăcat în ideea existenței sale. Alături de tot ceea ce mai de seamă a fost păstrat de memoria secolelor — permanentă vie și ciclică —, teatrul lui Eschil și Sofocle, găsindu-și valențe pe tăișul cel mai ascuțit al deschizătorului de drumuri către adâncul frământărilor spirituale de astăzi, este una din pietrele

de temelie ale pilonului de care trebuie să se agate și să reziste hăituitul vânat al Eriniilor milenare: individul.

Cât de nesigură și diletantă ar fi pentru lectorul contemporan cărarea care prin Teatrul Absurdului duce către tragedia greacă, ea este de preferat ca având mai multe șanse de a fi concludentă și folositoare cugetului său decât drumul unei cercetări amănunțite și riguroase pe care adeseori specialistul rătăcește scăpând din vedere ansamblul, căci „în ultimă analiză, un fenomen ca Teatrul Absurdului nu reflectă disperarea sau reîntoarcerea obscură la forțele iraționalului, ci exprimă eforturile omului modern de a se adapta în lumea în care trăiește. El tinde să-l facă să înfrunte condiția umană, așa cum este ea în realitate, să îl elibereze de iluziile care în mod inevitabil îl fac să fie inadapdat și dezamăgit. Există în lumea noastră serioase presiuni care fac pe om să suporte pierderea certitudinii religioase și morale, propunându-i uitarea ca un fel de drog sub forma spectacolelor mediocre, a satisfacțiilor materiale superficiale, a pseudoexplorărilor asupra realității și a ideologiilor ieftine. La capătul acestui dram se găsește *Cea mai bună dintre lumi* a lui Huxley cu automatele ei beate și abrutizate. În zilele noastre, când moartea și bătrânețea sunt din ce în ce mai mult escamotate cu

Valențele modeme ale tragediei grecești

231

ajutorai eufemismelor și consolărilor copilărești, când viața e amenințată să fie înecată de valul vulgarităților mecanizante și abrutizante — nevoia de a pune omul în fața realității situației sale este mai mare ca niciodată. Căci demnitatea omului depinde de capacitatea lui de a face față realității în tot ce are ea mai lipsit de sens, de a o accepta liber, fără frică, fără iluzii, și de a râde" (M. Esslin, *op. cit.*, p. 409).

Am mai avut ocazia într-un capitol anterior (*Mythos, Drama..*) să vorbim despre purificare, așa cum apare ea în legătură cu sentimentele de milă și teamă. În opera aristotelică, două sunt pasajele ce ne interesează, primul deja amintit, aflat în definiția tragediei, celălalt se găsește în cartea a V-a a *Politicii* (V, 7, 1342 a 11) și se referă la purificarea prin muzică: melodiile care dau viață unor acțiuni sau sentimente orgiastice purifică sufletele celor miloși, ale celor fricoși și în general toate caracterele pasionale. Între cele două fragmente s-a pus de obicei semnul egalului, facându-se totodată legătura cu binecunoscutul pasaj platonice din *Legile* în care arta era exclusă din orânduirea statului ideal, din pricină că înmoaie prin caracterul ei irațional sufletele cetățenilor. S-a reliefat totodată noutatea și originalitatea poziției Stagiritului față de concepția platonice prin aceea că el vedea într-o astfel de purificare o întărire a sufletelor, ajutate astfel să elimine sau să domolească iraționalul și angoasa. Dar nu poziția lui Aristotel față de esența *kâtharsis-ului* este ceea ce ne interesează în mod direct acum (fie spus în treacăt, că rezultatele expuse mai sus sunt susceptibile de discuție în sensul unei foarte posibile și riguroase emendări a lor, care a scăpat spre surprinderea noastră celor mai abili exegeți ai textelor esteticii antice), ci izvoarele lui. La locul potrivit am amintit că unul dintre acestea era partea muzicală a corului; un altul, ce figurează anume specificat în definiția lui Aristotel, era acțiunea — celelalte trecând toate împreună sub o formulare generală: „felurite soiuri de podoabe ale graiului, osebite pentru fiecare din părțile tragediei". Deci,

232

Moiră, mythos, drama

Valențele moderne ale tragediei grecești

233

tragedia ca imitație stârnea prin *acțiune* mila și teama, înfăptuind astfel purificarea de aceste patimi. Așadar, nu contopirea cu personajele este izvorul purificării — ea rezidă însă în urmărirea acțiunii și a tuturor celorlalte expresii

ale imitației, care este tragedia în opinia Stagiritului. Cu alte cuvinte, purificarea este strâns legată de conceptul tragediei ca acțiune, ca dramă, așa cum ne apare în primul rând opera lui Euripide.

Aceasta ar fi o latură a interpretării, adică faptul că filosoful va fi avut și acum în vedere teatrul euripideic. O altă latură însă, care este valabilă în sensul celor amintite mai înainte, s-ar putea referi și la tragediile lui Eschil și Sofocle, anume că purificarea s-ar realiza prin *acțiune* mai mult decât prin contopirea (spunem noi) cu caracterele eroilor. Ar rezulta că purificarea este de natură rațională și generală, rereferindu-se la caracterele eroilor care sunt particulare.

Știm însă că *acțiunea* în sensul scenic este limitată la Eschil și Sofocle, ea constând de fapt în desfășurarea tragicului, așa cum de altfel este limitată și în Teatrul Absurdului.

Purificarea se suprapune deci la un moment dat tragicului, sau mai bine zis este o consecință a desfășurării acestuia, reali-zându-se prin *acțiunea* (desfășurarea) tragicului. Or, stabilisem că tragicul înseamnă cunoaștere; purificarea este deci liniștirea prin tragic, prin cunoaștere, care implică tragicul.

Grecii concepeau omul ca perfect încadrat în univers. Jumătate din natura sa o alcătuiau conștientul și raționalul, ținând în felul acesta de domeniul cunoscutului, cealaltă jumătate era formată de inconștient și irațional, prin care se lega de domeniul realului, ca să ne exprimăm într-o formulare modernă.

Tragedia, ca una din formele artei, avea o traiectorie care intra la un moment dat în domeniul inconștientului, al iraționalului, deci al realului, pentru a ieși, într-un alt moment, din nou în domeniul conștientului, al cunoscutului. Primul punct al incidării inconștientului este momentul declanșării angoasei tragice, sensul evolutiv al acestui element fiind către tragic.

Ultimul punct al străbaterii inconștientului, momentul incidării conștientului și al cunoscutului este clipa efectului catartic. Sensul evolutiv al momemntului acesta este către cunoscut.

Așadar, purificarea înseamnă cunoaștere prin tragic, în ceea ce privește tragediile lui Eschil și Sofocle; există oare o purificare în acest sens prin Teatrul Absurdului? Credem că nu. Și iată de ce. Mai întâi de toate Teatrul Absurdului, spre deosebire de operele celor doi tragici amintiți și spre deosebire de întreaga cultură greacă, diminuează rolul omului în univers, se străduiește să-i arate nimicnicia, micșorându-i participarea la existența universală prin situarea inechitabilă a sa ca observator al acesteia.

Cunoașterea condiției pe care i-o hărăzește omului Teatrul Absurdului nu se încadrează într-un ciclu pentru a deveni catar-tică (purificarea tragică se caracterizează în primul rând prin repetarea ciclică a ei în toate momentele în care sinuoasa traiectorie a artei ca modalitate de cunoaștere iese din domeniul inconștientului în acela al cunoscutului), căci această cunoaștere tinde să depășească condiția umană în ea însăși, disprețuind-o și făcând astfel imposibilă funcționarea purificării, ce aparține exclusiv condiției umane. Teatrul Absurdului este într-un fel o modalitate de desființare a negării.

Tot în lumina noțiunii de purificare, așa cum rezultă ea din cele de mai sus, ne putem explica actualitatea tragediei attice, dar în același timp și dificultățile întâmpinate în înțelegerea ei. Schema de funcționare a purificării a rămas în principiu aceeași ca acum douăzeci și cinci de veacuri, *limbajul* însă, prin care se realizează ea și în care se *traduce* tragicul, diferă. Or, nu tocmai limbajul este cel care conferă realului calitatea sa de cunoscut? Kurt Godel demonstra încă prin 1934 că orice limbaj logic se află constant pe un număr de definiții și postulate din care prin deducții se dezvoltă întregul limbajului respectiv. În interiorul acestui limbaj nu se poate depista nici o contradicție. Dar se pot alege noi postulate și definiții, așa cum s-a și întâmplat de-a

Molra, mvthos, drama

lungul secolelor. Se ajunge astfel la întâmplarea că o teoremă dintr-un al doilea limbaj să vină în contradicție cu o teoremă dedusă din primul limbaj, în ciuda faptului că postulatele primare ale celor două limbaje nu erau prin ele însele contradictorii. Dar ceea ce se produce de-a lungul secolelor se produce și simultan într-un moment istoric dat. Paginile acestui volum nu scapă nici ele de sub inexorabilul destin al limbajului și al înțelegerii lui.

Iulie-decembrie 1967.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ALBERES, R. M. ARNOTT, P. ARNOTT, P. AYLEN, L. BECK, F. A. G. BERGSON, L. BIEBER, M. BONNARD, A. BOWRA, C. M. BREHIER, E. CARY, E.
CLARK, B. CROISSET, A. et M.
DE FALCO, V. DELCOURT, M.
DIOGENES LAERTIOS

L'aventure intellectuelle du XX^e siècle,
Paris, 1964.

An introduction to the Greek Theatre,
New York, 1959.

Greek scenic Conventions in the Fifth Century, Oxford, 1962.

Greek Tragedy and the Modern World,
Londra, 1964.

Greek Education 450-350 B. C, Londra, 1964.

L'epithete ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide, Uppsala, 1956.

The History of the Greek and Roman Theatre, Princeton, 1961. *La tragedie et l'homme, etudes sur la drame antique,* Paris, 1951. *Ancient Greek Literature,* Londra, 1948.

Histoire de la philosophie, voi. I, 1 -2, Paris, 1948—1950. *Quality in Translation. Actes du III^e congres international de la traduction,* Bad Godesberg, 1956. *European Theories of the Drama,* New York, 1959. "

Histoire de la litterature grecque, Paris, 1913-1921.

Studi sul teatro greco, Napoli, 1958. *Les grands sanctuaires de la Grece,* Paris, 1947.

Viețile filosofilor, trad. C. I. Balmuș, comentariu Aram Frenkian. București. 196

236

Moir, mythos, drama

DODDS, E.

DURANTE, M.

ELIADE, M.

ELIADE, M. ESSLIN, M.

FLACELIERE, R.

FRAZER, G. FRENKIAN, A.

GERNET, L.

GRAVES, R. GRUBE, G. M. A.

GUTHRIE, W. K. C. HAMMOND, N. G. L. HIGNETT, C.

HUXLEY, G. L. JAEGER, W.

KOUAN, F. KITTO, H. D. F. KITTO, H. D. F.

Egreci e l'irrazionale, Florența, 1959. *Saggio sulla lingua poetica greca,* Palermo, 1960.

Le mythe de l'eternei retour. Archetypes et repetition, Paris, 1949. *Aspects du mythe,* Paris, 1963. *The Theatre of the Absurd,* New York, 1961.

Histoire litteraire de la Grece, Paris, 1962.
The Golden Bough, Londra, 1955. *Gelozia zeilor la vechii greci*. București, 1945.
Droit et societe dans la Grece ancienne, Paris, 1964.
Greek Mythes, Londra, 1958. *The Greek and Roman Critics*, Londra, 1965.
A History of Greek Philosophy, Cambridge, 1962.
The History of Greece to 322 B. C., Oxford, 1959.
A History of the Athenian Constitution to the End of the Fifth Century B. C., Oxford, 1962.
The Early Ionians, Londra, 1966. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, traducere din germană. Florența, 1936.
Euripide et les legendes des chants cypriens, Paris, 1966. *Form and Meaning in Drama*, Londra, 1956.
Greek Tragedy. A Literary Study, Londra, 1961.
Bibliografie selectivă
237
KRANZ, W.
LAHAYE, R. LATTIMORE, R.
LATTIMORE, R. LESKY, A. LESKY, A.
LUCAS, D. W. * MANN, O. MEAUTIS, G.
MEAUTIS, G. MISCH, G. MOSSE, C. MURRAY, G. MURRAY, G. OWEN, E. T. PAGE, D. L.
PALMER, L. R. PATZER, H.
PICKARD-CAMBRIDGE,
A.
Geschichte der griechischen Literatur, Leipzig, 1960.
La philosophie ionienne, Paris, 1966. *The Poetry of Greek Tragedy*, Oxford, 1958.
Story Patterns in Greek Tragedy, Londra, 1964.
Die griechische Tragodie, Stuttgart, 1958.
Geschichte der griechischen Literatur, München, 1963.
The Greek Tragic Poets, Londra, 1959. *Poetik der Tragodie*, Berlin, 1958. *Sophocle*.
Essai sur le heros tragique, Paris, 1957.
Mythes inconnus de la Grece antique, Paris, 1949.
A History of Autobiography in Anti-quity, Londra, 1950. *La fin de la democratie athenienne*, Paris, 1962.
Aeschylus, the Creator of Tragedy, Oxford, 1958.
The Rise of Greek Epic, Londra, 1961, ediție stereotipă.
The Harmony of Aeschylus, Toronto, 1952.
A New Chapter in the History of Greek Tragedy, Cambridge, 1951. *Myceneans and Minoans*, Londra, 1965. *Die Anfänge der griechischen Tragodie*, Wiesbaden, 1962.
A. Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford, 1962.
238
Moirs, mytilios, drama
PIPPIDI, D. M. PIPPIDI, D. M. POHLENZ, M. POHLENZ, M. PORZIG, W.
RADHAKRISHNAN, S. RIDGEWAY, W. RIDGEWAY, W.
ROBINSON, Ch. A. ROMILLY, J. ROSE, H. J. ROUSSEL, L.
SCHAEERER, R. SHERRARD, Ph.
STEFFEN, W. TOYNBEE, A.
UNAMUNO, M. WARRY, J. G.
Formarea ideilor literare în Antichitate, București, 1946.
Aristotel, Poetica — studiu introductiv.
traducere și comentarii, București, 1965.
Die griechische Tragodie, Göttingen, 1954.
La liberte grecque. Nature et evolution d'un ideal de vie, Paris, 1956.
Aischylos. Die attische Tragodie, Leipzig, 1926.
East and West, Oxford, 1955.
The Origin of Tragedy, Cambridge, 1910.
The Dramas and Dramatic Dances of Non European Races in Special Refe-

rence to the Origin of Greek Tragedy,
 New York, 1915, ed. stereotipă 1904.
*Alexander the Great — The Meeting of
 East and West*, New York, 1947.
*La crainte et l'angoisse dans le théâtre
 d'Eschyle*, Paris, 1958.
*A Commentary on the Surviving Plays
 of Aeschylus*, Amsterdam, 1957.
*Le vers grec ancien. Son harmonie et
 ses moyens d'expression*, Montpellier,
 1954. '
*L'homme antique et la structure du
 monde interieur*, Paris, 1958.
The Greek East and the Latin West,
 Londra, 1959.
Studia Aeschylea, Bratislava, 1958.
Hellenism, the History of a Civilisation,
 Oxford, 1959.
Le sentiment tragique de la vie, Paris,
 1937.
Greek Aesthetic Theory, Londra, 1962.
Bibliografie selectivă

239

WEBSTER, T. B. L.

WEIL, S. WHITMAN, C. H.

WHITMAN, C. H. ZUCCHELLI, B.

Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play, Londra, 1962. *La source grecque*, Paris,
 1952. *Sophocles, A Study of Hellenic Humanism*, Harvard, 1951. *Homer and the Hellenic
 Tradition*, Harvard, 1958.

Hypokrites-origine e storia del termine, Genova, 1962.

INDICE DE NUME

Adamov, Arthur: 222
 Adrastus: 87-89, 182
 Agathon din Atena, 142
 Aigrisse, Gilberte, 84
 Alberes: R.-M., 235
 Alexandru II: regele Macedoniei, 15
 Alexandru III cel Mare, regele Macedoniei: 70, 167, 238
 Alfieri, Vittorio: 198
 Anaxagoras: 18, 49
 Anaximandros: 45, 48-50
 Anaximenes din Milet: 45, 46, 48, 50
 Anouilh, Jean: 217, 218
 Antonioni, Michelangelo: 121
 Anytos: 78-80
 Archiloch din Paros: 170
 Archinos: 78
 Agore de Molina, Gonzalo: 158
 Ariomardos: 31
 Arion din Corint: 75, 89, 99, 175, 179, 180, 182, 187, 188, 189, 192, 194
 Aristagoras: 10
 Aristide: 12, 15, 17
 Aristofan: 74, 77, 203
 Aristoteles: 8, 42-44, 47, 56-60, 65, 67, 69, 70, 74, 87, 96, 97, 100-104, 106-108, 110, 110,
 114-116, 118, 129-136, 142, 143, 150, 152, 154-156, 159, 162-175, 177, 179, 180, 183, 187,
 189, 190, 194, 195, 231, 238
 Arnott, Peter D.: 147, 253 Artafrenes: 11 Artaxerxes L: 17 Asclepiade din Tragilus: 173

Aubignac, Francois Hedelin d':
161 Aulen, Leon: 93, 207, 213, 216,
235

B

Badins, Jodocus (Josse Bade):
156

Ba'if, Lazare de: 157 Bachylide: 187, 191 Balmuş, Constantin: 8, 106, 235 Bardi,
Giovanni: 197 Beck, Frederick A. G.: 235 Beckett, Samuel: 222 Beloch, Julius: 180
Bentley, Richard: 174, 181 Bentiou, Pascal: 204 Bergk, Theodor: 28, 179 Bergson, Leif:
235 Berkeley, George: 76 Bernays, Jakob: 179 Bernhardt, Gottfried: 176 Bethe, Erich:
191 Bianchi-Bandinelli, Ranuccio:
56,94
Bickel, Ernst: 190 Bieber, Margarete: 235 Bonnard, Andre: 66, 95, 235 Bovon, Anne: 28
Bowra, Maurice C: 235 Bouchet, Jean: 157
Indice de nume

241

Boyle, Charles: 174 Brâncuși, Constantin: 52 Brecht, Berthold: 213 Brehier, Emile: 235
Brommer, Frank: 88, 190 Büchner, Georg: 213 Burckhardt, Jacob: 175
Caccialanza: 184
Caccini, Giulio (Giulio Romano): 197
Caecilius Calactinus: 110
Calderon de la Barca, Pedro: 158
Călinescu, George: 215
Callias: 18
Cantarella, Raffaele: 191
Caragea, Ralu: 202
Carcales, Francisco: 158
Cardan, Jerome (Gerolamo Cardano): 154
Carriere, Jean: 95
Carrillo Y Sotomayor, Luis: 158
Carvallo, Luis Alfonso de: 158
Cary, Edmond: 235
Castelvetro, Lodovico: 155, 156
Cervantes Saavedra, Miguel de: 159
Chapelain, Jean: 162
Chapouthier, Fernand: 122 Charon din Lampsacos: 27 Chesterton, Thomas: 224
Chorilos din Samos: 28
Cicero, Marcus Tullius: 98,
101, 104
Cimon: 17,21,34 Clark, Barrett H.: 235 Clement din Alexandria: 182, 183 Cleofon: 103
Clistene din Sicione: 11, 87, 88,
92
Cocteau, Jean: 214, 215 Cook, A. B.: 183, 187 Corneille, Pierre: 102, 158,
161-163, 184 Cresus, regele Lydiei: 10 Cristomanos, Konstantinos: 207 Croiset, Alfred:
235 Croiset, Maurice: 187, 241 Cueva, Juan de la: 158 Cyrus II cel Mare: 10, 28
D
Daniello, Bernardino: 152
Dante Alighieri: 152
Danu, Jessie: 205
Darius: 9, 12,27,30,31,64
Datis: 11
Delcourt, Marie: 235
Del Grande, Carlo: 87-89, 116,
119, 125, 189, 195 Demetrios din Faleron: 8,
106-108 Democrit: 48 Demodokos: 99 Demostene: 79, 145 Descartes, Rene: 47
242
Moiră, mythos, drama
Detienne, M: 50 Diels, Hermann: 82, 85 Dieterich, Albrecht: 88 Diogenes Laertios: 105,
170,

172,235 Diomedes: 156
 Dionis din Halicarnas: 108-111 Dionysios din Milet: 27 Dioscoride din Alexandria: 189
 Dodds, Eric Robertson: 51,61,
 81,81,227,236 Donatus, Aelius: 151, 156, 156 Dorpfeld, Wilhelm: 146 Dreiser, Theodore:
 207, 208 Driver, Tom R: 86 Duncan-Ruja, Felicia: 205 Durante, Marcello: 236
 Efialte: 34, 35 Egger, Emile: 179 Einstein, Albert: 48 Eliade, Mircea: 64, 91, 177,
 216,236
 Eliot, Thomas Stearns: 220 Empedocles: 50 Encina, Juan deh'l 58 Enescu, George: 216,
 217 Epicur: 48
 Erasmus, Desiderius E. Roterodamus: 154 Eschil: 15,20,21,25, 28-32,34-
 36,40,41,50,52,56-58,59, 61-68,71-73,81,87,89,93-98, 115,116,118-121, 124-126, 128, 131-
 133, 136-138, 142, 144, 146, 162, 166-173, 181, 184, 185, 189, 191, 192,194,
 197,200,201,207,210,212-214, 216, 225, 226, 230, 232, 233
 Esslin, Martin: 222, 223, 226, 228,231,236
 Euclid: 58
 Euripide: 36, 41, 44, 56, 57, 68, 87,96, 110, 115, 120-136, 138, 139, 142, 148, 157, 167-
 170, 186, 197, 198,201, 219,225,232,235,236
 Falco, Vittorio de: 144, 145,
 235 Farnell, Lewis Richard: 181,
 182, 185
 Faulkner, William: 208 Ferri, Silvio: 145 Fidiias: 20, 69, 132 Filip II: 79
Indice de nume
 243
 Flaceliere, Robert: 71, 95, 117,
 236
 Formisios: 78 Frazer, James George: 185,
 192, 236 Frenkian, Aram: 39, 49, 57,
 63,90, 122, 123,236 Frinichos: 11,27,42, 189, 191 Furttenbach, Joseph: 197
 Geffcken, Johannes: 184
 Gelon: 16
 Genet, Jean: 222
 Gemet, Louis: 236
 Gheon, Henri: 219
 Gide, Andre: 206, 214, 215
 Girard, Paul: 192
 Giraudoux, Jean: 214, 216
 Glotz, Gustave: 18
 Gluck, Christoph Willibald von:
 198 '
 Godel, Kurt: 233 Goethe, Johann Wolfgang von:
 198, 206
 Gomme, Arnold Wycombe: 70 Gorgias din Leontinoi: 75, 76,
 81
 Graves, Robert: 236 Gravina, Gian Vincenzo: 174 Grote, George: 74
 Grube: G. M. A., 236 Guthrie: Tyrone, 201 Guthrie: W. K. C, 43, 236
 H
 Haigh: A. E., 180 Hamburger, Käte: 70 Hamilcar: 16 Hammond, N. G. L.: 236 Harrison,
 Jane Ellen, 185 Hathorn, Richmond Yancey:
 115, 130,220 Hedelin, Francois (vezi
 d'Aubignac) Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:
 74
 Heinsius, Daniel: 174 Hekataios din Milet: 27, 81 Hellanikos: 28 Heraclit din Efes: 49,
 50, 82,
 83,94
 Hermann, Gottfried: 175 Herodes Atticus, Tiberius Clau-
 dius: 200, 202, 203 Herodot: 27, 28, 37, 50, 87-
 90,92, 127, 182, 190, 192,
 229
 Hesiod:41,85, 89, 123 Hieron: 20 Hieronim: 141 Hignett, C: 236

244

Moiră, mvthos, drama

Hippias: 11

Histiaios: 10

Holinshed sau Hollingshead, Raphael: 211

Homer: 39,40, 49, 54, 55, 58, 59, 63, 67,70, 85, 89, 109, 112, 123, 156, 187, 191,239, 126, 129, 159,131, 195,244

Hopken: 146

Horatius, Quintus H. Flaccus: 99, 151, 156

Hornymuszky, Gyula: 155

Howald, Ernst: 188

Huxley, Aldous: 230

Huxley, G. L.: 236

I

Ibsen, Henrik: 214

Ictihos: 69

Inaros: 17

Ion din Chios: 28

Ionescu, Eugen: 222, 224, 228

Iophon: 37

Isocrates: 107, 173

Iulian Apostatul: 210

Jacob, A.: 176 Jaeger, Werner: 236 **Jarry, Alfred: 221** Jeanmaire, H.: 188, 189

Jouan, Francois: 126, 236 Jung, Cari Gustav: 64 Jiirgen Baden, Hans: 190

K

Kalinka, Ernst: 184, 189 Kallikrates: 69 Kamerbeek, J. C: 124 Kazantzâkis, Nikos: 178, 195 Kerenyi, Karl: 70 Kirkwood, Gordon Macdonald:

94 Kitto, H. D. F.: 67, 143,191, 236

Kott, Jan:212 Kranz, Walther:.189, 194

Labare, E.: 13

Lahaye, Robert: 237

La Mesnardiere, Hippolyte-

Jules Pilet de: 161 La Taille, Jean de: 157 Lattimore, Richmond: 237 Leondia I: 14 Lesky, Albin: 237 Lessing, Gotthold Ephraim:

198

Levi: 182, 183 Lewis: 74 Lisip: 132

Indice de nume

245

Lobeck, Christian August: 175 Longinos: 8, 99, 100, 105, 107,

110-112 Lope de Vega Carpio, Felix:

158-160 Lopez, Alonso (el Pinciano):

158

Lucas, W.: 84, 192, 237 Lucian din Samosate: 107 Lucrețiu, Titus L. Carus: 48, 219

Lycon: 78 Lysandru: 9 Lysip: 132

M

Mann, Otto: 237 Mardonius: 11, 16, 28 Mariana, Juan de: 158 Marmeliuc, Dimitrie: 36

Marosin, Mircea: 205 Martin, Victor: 125 Mayer, Eduard: 80, 104 Meautis, Georges: 84, 237 Megabyse: 17 Meletos: 78 Menandru: 168,203 Metastasio (Pietro Trapassi): 175

Mill, John Stuart: 76 Miller, Arthur Ashur: 214 Miltiade: 11, 12 Minotis, Alexis: 203, 204

Minturnus, Antonio Sebastiano:

135, 153, 154, 156, 158 Misch, Georg: 210,237 Monteverdi, Claudio: 198 Moore, Henry:

52 Moutzopoulos, Evangelos: 65 Mugler, Charles: 50 Mugur, Vlad: 204, 205 Muller,

Karl Otfried: 175 Murray, Gilbert: 185-187, 237 Mussato, Albertino: 196 Myres, John L.: 139

N

Naquet, V.: 85 Nasta, Mihai: 143, 144 Nauck, August: 36, 44 Navarre, Octave: 182
Newton, Isaac: 47 Nicolai, Rudolf: 179 Nietzsche, Friedrich: 87, 176-
179, 181, 187, 189, 220 Nilsson, Nils Martin Person:
54, 85, 183 Norwood, G.: 184
246

Moiră, mythos, drama

O

Ogier, François: 161 Olivier, Laurence Kerr: 200,
211 O'Neill, Eugene Gladstone: 207,
208

Orfeu: 99, 202, 215 Owen. E. T.: 237

Paccius, A.: 135 Paccius, Julius: 135 Page, Denys L.: 237 Pagliaro, Antonino: 194

Palladio (Andrea di Pietro):

196

Palmer, Leonard R.: 237 Panaitios: 105 Pappatanasiu-Mavromati,

Aspasia: 203 Parmenide: 50, 75, 76 Pattyas sau Pactyas: 10 Patzer, Harold: 237 Paxinii,

Katina: 203 Peretti: 190 Peri, Jacopo: 197 Pericle: 18, 20, 21, 34, 56, 77,

79, 92, 127, 128 Perrotta, Gennaro: 191

Pickard-Cambridge, Arthur

Wallace: 88, 146, 170, 186-

188, 194, 237 Pindar: 85, 100, 187 Pippidi, Dionisie: 8, 169, 171,

238

Pisistrate: 92, 179, 202 Pitagora: 46, 50 Platon: 47, 67, 74, 80, 82, 85,

95, 98, 99-101, 110, 134,

162, 206, 210 Plaut (Maccius sau Maccus

Plautus): 196 Plutarh: 211 Poelzig, Hans: 201 Pohlenz, Max: 189, 238 Policlet: 132

Policrate: 107 Politis, Photos: 202 Polycrate din Samos: 45 Porzig, Walter: 184, 185, 238

Postumius Terentianus: 110 Pratinas din Phlionte: 187, 189,

195

Praxitele: 52

Protagoras: 74, 75, 76, 122 Psammeticos: 17 Pythagora: 46, 50

Q

Queneau, Raymond: 215 Quinn, Anthony: 178

Indice de nume

247

R

Racine, Jean: 158, 163 Radhakrishnan: Sarvepalli, ■

238

Răducanu, Miriam: 205 Reinhardt, Max: 201 Reisch, Emil, 88: 181 Rengifo, Juan Diaz:

158 Riccobonus, Antonio: 135 Ridgeway, William: 141, 182,

183, 187, 192, 238 Riemann, Bernhard: 48 Rihardson, Wayne: 201 Rinuccini, Ottavio:

197 Ritter, Heinrich: 175 Rivier, Andre: 125 Robinson, Ch. A.: 238 Robortello,

Francesco: 135,

158

Roche, J.: 121 Rohde, Erwin: 179, 185 Romagnoli, Ettore: 184 Romilly, Jacqueline de:

61, 227,

238

Rondiris, Dimitris: 203 Ronnet, Gilberte: 95, 227 Rose, H. J., 238 Rostagni, Augusto: 106

Roussel, Louis: 137, 238 Roux, Jeanne: 147, 148

Sacchini, Antonio Gaspare:

198

Sachs, Hans: 197 Saint-Evremond, Charles de

Marguetel de Saint-Denis

de: 164

Salinger, Jerome David: 208 Sarazin sau Sarasin, Jean-François: 161 Sartre, Jean-Paul:

121, 216,

218, 219 Scaliger, Jules-Cesar (Giulio

Cesare Scaligero): 154-156,
 158
 Schelandre, Jean, de: 161 Scherer, Rene: 84, 238 Schmidt, Wilhelm, 86: 181 Schneider,
 W.: 175 Schure, Edouard: 184 Schweitzer, Bernhard: 120 Scylax: 27
 Sebillet, Thomas: 157 Seneca, Lucius Annaeus: 197 Shakespeare William: 155,
 159,211,212 Sherrard, Ph.: 238 Sidney, Philip: 160 Simonide din Amorgos: 28 Socrate:
 73, 74, 75, 77-79, 96,
 106,210
 248
Moiră, mythos, drama
 Sofocle:20, 21,25, 36, 37,40, 41,56,57,67,68,71,77,80-83,90,92,94-96, 110, 115, 119-122,
 124-126, 128, 131-133, 136, 142, 144, 147, 157, 166-169, 197, 198,201,207,
 213,214,216,218,225,226, 230, 232, 233
 Spiegel, M.: 134-136
 Stählin, Otto: 86
 Stenelos: 103
 Steffen, Victor: 238
 Still, K.: 179
 Stroux, Johannes: 104
 Stumpo: 194
 Tales din Milet: 42-45, 48,
 85
 Temistocle: 13—15, 17 Teodor din Gadara: 110 Teofrast: 103-107, 173 Teramenes: 78
 Terentius, Publius T, Afer: 152,
 156
 Terzaghi, Nicola: 184 Tespis: 170-175, 179-184,
 187, 192, 193,202 Thibaudet, Albert: 128 Thomson, George: 192, 193
 Tieghem, Paul von: 207 Tirso de Molina (Gabriel Tel-
 lez): 159, 160 Tomescu, Georgeta: 205 Toynbee, Arnold: 73, 81, 238 Trendelenburg,
 Friedrich Adolf:
 174 Trousson, Raymond: 207, 218,
 228 Tucidide: 36, 73, 110, 127,
 128
 Tydeu: 88 Tyrwhitt, Thomas: 175
U
 Unamuno, Miguel de: 54, 238 Untersteiner, Mario: 88, 170, 171, 194
 Valgimigli, Manara: 183
 Van Tieghen, Paul: 207
 Veakis, Emilios: 202
 Vianu, Tudor: 99
 Vico, Giambattista: 174, 175
 Victorius, Petrus: 135
 Villena, Enrique de Aragon de:
 158 Virgilius, Publius V. Maro: 139
Indice de nume
 249
 Vitruvius, Marcus V. Pollio:
 149, 156, 198 Vossius, Gerardus Johannis:
 135
W
 Wagner, Richard: 176 Warry, J.G.: 130,238 Webster, T. B. L.: 50, 170,
 187, 195,239
 Weil, Simone: 80,221,239 Welcker, Friedrich Gottlieb:
 175
 Werfel, Franz: 201 Wermicke: 181 Whitman, CedricH.:239 Wilamowitz-Moellendorf,
 Ulrich von: 36, 106, 130,
 179-181, 187, 188
 Willem, A., 196 Winckelmann, Johann
 Joachim, 202 Winnington-Ingram, 26
 Xanthippos: 12, 15, 16 Xanthos din Lydia: 28 Xenofan: 55, 81,85 Xenofon: 106 Xerxes:9,

12, 15, 17,30, 50,70

Ziegler, Konrat: 187 Zielinski, Tadeusz: 194 Zilsel, Edgar: 99 Zucchelli, Bruno: 239

.

INDICE TEMATIC

adevărul: 74. 76, 77, 80, 83, 87.

95, 113 antichitate și contemporaneitate:

39,45,47,48, 121, 199,

209,210,224,225

— actualitatea tragediei attice:221,225, 233

— interpretarea contemporană a tragediei attice: 196, 197, 199-204,209,210,217-219, 225-227

apriorism: 47, 48 arhetip: 64, 91, 177, 178 arta greacă: 52, 53, 56 civilizația europeană: 46, 52, 72,

221 concursuri dramatice: 20-23, 34,

201

coregrafie: 139, 141-146 corul — origina, evoluția și funcțiile lui: 19,21,87-89, 129, 137, 141-146, 153, 166,170-174, 179, 180, 183, 187-189,. 193, 194,220

destinul: 39-41,45,46,49-51, 61, 65, 67-70, 82, 94, 148, 160, 213,214,216,218,229 deus

ex machina: 33, 69, 95, 197 devenirea și redevenirea universală

— devenirea: 48-50, 55, 66,67

— redevenirea: 50

divinul: 25,61,66,67,93-95 drama

— conflictul dramatic: 65, 69, 125

— structura dramei: 132

— dramaticul: 56, 68

— tensiunea dramatică: 162 drama modernă: 214-216 eroul: 63, 70, 81,83, 85-87, 91, 93-95, 118-120, 124,217

— cultul eroilor: 90-93,

181-183, 194

— sacrificiul: 80,81, 84,88, 124

— cultul morților: 64, 65, 82, 90, 182, 185

idealism: 48 infinitul: 48, 53, 215 influența sofștilor: 37, 75-77, 81 iraționalul: 53-61, 64, 65, 67,

94, 120, 121, 176,227,230,

232

istoria ideilor: 39 istorism: 73, 196

— istoricitatea fenomenului artistic: 131, 132

— istorismul tragic: 213 kaloskagathia: 30

katharsis: 69, 82, 135, 136, 154, 180, 188,226,227

— esența katharsisului: 231-233

Indice tematic

251

— funcția catartică: 219

— acțiune catartică: 216

— efectul catartic: 103, 226, 232

libertatea umană: 18. 30, 67, 84.

118, 132,219 lumea homerică: 54, 55, 58, 61,

63, 77, 126

materialism: 39, 48, 51 mimesis: 70, 181, 182, 188 miraculosul: 59, 116 mitul: 42, 115-121, 124-126,

133, 181, 188,207,210,

212,213,215-217

— substratul mitic al dramei: 186, 189,204,206,207

— prelucrarea mitului: 115, 216,217

— simbolismul mitului: 115, 117, 119, 121, 126,210, 216

— misterul mitului: 115, 120, 125

- tiparul mitic: 115, 116, 119, 121,207,214,219
- demitizarea mitului: 122, 124, 126
- spațiul mitologic: 95 oniric: 63, 70 panhelenismul: 31, 71, 73 primul actor: 171-173
- principiul universal: 43, 44, 46,
- 48,49 psihologicul: 55, 125, 214, 228
- substratul psihologic al tragediei: 117, 125
- factura psihologică a iraționalului: 61, 62
- raționalism: 43, 44, 52, 55, 56, 74, 81, 100, 101, 120
- raționalul: 52, 53, 57, 59-61, 67, 68, 177, 232
- realul: 47, 57, 59, 232
- realitatea interioară: 84 scenografie
- antică: 128, 144-149, 197 198
- modernă: 146, 202, 211 spațiul grec: 53, 54
- sentimentul spațiului tridimensional: 52, 53
- spiritualitatea și civilizația greacă: 30. 52, 56, 58, 73, 80, 127, 176, 178, 199, 201. 228
- individualismul grec: 57, 71,72
- statul: 19,20,33,79,80 structura materiei: 46 sublimul: 53, 100,110-112 suferința: 65, 66, 83,89, 90,
- 118, 120 teatrul absurdului: 68, 221-230
- 232, 233
- teatrul modern: 207, 210, 211 teatrul tradițional: 68, 161, 162.
- 206,211,213,219
- 252
- Moiră, mythos, drama*
- teatrul tragic național în dramaturgia europeană: 161, 162, 164
- timpul: 77, 85, 86, 211
- tragedia attică
- definiția tragediei: 39,70, 132, 151, 154, 156, 157,167, 168, 174, 179, 180,189-191, 231,232
- origina și evoluția tragediei: 57,87,150,165, 169-171, 173, 174-176, 180, 184-187, 191, 192, 194
- specificul tragediei: 115, 120
- sensurile și esența tragediei: 70, 87, 92, 93, 195, 207
- structura tragediei: 74, 114, 145, 146, 192
- spiritul și semnificația tragediei: 150, 164, 225
- funcția tragediei: 21-25, 27, 176
- subiecte tragice: 116
- tragedia greacă și gândirea elenică: 50
- tragedia modernă: 220 tragicul: 66-68, 96, 115, 116, 119-122, 124, 125, 129, 131-134, 152. 160,213, 214, 227, 228, 233
- spiritul tragic: 115, 119, 121,124,207,211,214, . 215,219,220
- conștiința tragică: 227
- sentimentul tragicului: 68, 94-96, 132, 190,216,222, 229
- tensiunea tragică: 133, 197
- situații tragice: 133, 135
- sensul tragicului: 152
- desfășurarea tragicului: 232
- tragism: 194, 120,217 umanul: 25, 26, 66-68, 91, 94, 96, 207
- planul uman: 66-68, 94, 96
- specificul uman: 41, 55
- condiția umană: 41, 50,66, 67, 80, 91, 96, 222, 223. 225, 226, 227. 230, 233
- conștiința și personalitatea umană: 61-63, 89, 125, 223, 226
- antropomorfism: 56, 61, 222, 223
- unitatea universală: 44, 48 universalitatea omului: 45, 229.
- 233 versificație — structura ei:
- 137-140, 142,144
-

SUMAR

<i>Cuvânt înainte</i>	7
<i>Introducere</i>	9
Realități contemporane în tragedia attică.....	25
Moiră — simbolul filosofic al destinului.....	39
Irațional și tragic la Eschil.....	52
Eroismul lui Oedip.....	69
Tragedia și exegeza conceptului armoniei în stilistica greacă.....	97
Mythos, drama — mijloacele poetice și scenice ale tragicului.....	114
Istoricul teoriilor asupra dramei.....	150
Originile tragediei și exegeza modernă.....	165
Tragedia attică pe scenele contemporane.....	196
Tragedia greacă și teatrul modern.....	206
Valențele modeme ale tragediei grecești.....	221
<i>Bibliografie selectivă</i>	235
<i>Indice de nume</i>	240
<i>Indice tematic</i>	250

DE ACELAȘI AUTOR:

- *Moiră, mythos, drama*. Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- *Civilizația elenistică*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974. Ediția a II-a, Editura Orientul Latin, Brașov, 2000.
- *Les pierres gravees du Cabinet numismatique de l'Academie Roumaine*, Collection Latomus, Bruxelles, 1974.
- *Dacia antiqua. Perspective de istoria artei și teoria culturii*, Editura Albatros, București, 1982.
- *Artă și arheologie dacică și romană*, Editura Sport-Turism. București, 1982.
- *Arta imperială a epocii lui Traian*, Editura Meridiane, București, 1982.
- *Enciclopedia civilizației romane*, (coautor), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
- *Portretul roman în România*, Editura Meridiane, București, 1985.
- *Artele miniaturale în antichitate*, Editura Meridiane. București. 1991, Premiul „George Oprescu” al Academiei Române.
- *Arta monedelor geto-dacice*. Editura Meridiane, București, 1997.
- Mihai Gramatopol și Gh. Poenaru Bordea, *Amphora Stamps from Callatis and South Dobrudja*, Editura Academiei, București. 1970.

TRADUCERI:

- Robert Flacelier, *Istoria literară a Greciei antice*, în românește de Mihai Gramatopol, Editura Univers, București, 1970.
- Richard Brilliant, *Arta romană de la Republică la Constantin*. Cuvânt înainte și traducere de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, București, 1979.
- Clark Kenneth, *Revolta romantică. Arta romantică în opoziție cu cea clasică*. Traducere de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, București, 1981.
- Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui Hadrian*. Traducere și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Cartea Românească, București, 1983. Premiul Uniunii Scriitorilor, 1984. Ediția a II-a, Humanitas, București, 1994.
- François Chamoux, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*. Voi. I, II. Traducere și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane. București, 1985.
- Albert Thibaudet, *Acropole*. Traducere și cuvânt înainte și note de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, București, 1986.
- Niels Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane. Program iconografic și mesaj*. Voi. I, II. Traducere și postfață de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, București, 1989.
- A. M. Snodgrass, *Grecia epocii întunecate*. Traducere și cuvânt înainte de Mihai

Gramatopol. Editura Meridiane, București, 1994.

Jean-Pierre Vernant, *Mit și religie în Grecia antică*. Traducere și cuvânt înainte de Milia Gramatopol, Editura Meridiane. București, 1994.

Michael Crawford. *Roma republicană*. Traducere și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane. București. 1997.

IN ATENȚIA Librarilor și vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar

se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr.

45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale GRAMATOPOL, MIHAI

Moira, mythos, drama / Gramatopol Mihai. - București: Univers, 2000

256p.; 13x20 cm.-(Studii)

Bibliogr.

Index.

ISBN 973-34-0743-7

821.14*02.09

Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată: MĂRIA DÂRVĂREANU

„UNIVERS INFORMATIC”

256

01 MAL 2001

20. FEF ■'■'■